NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang

1911

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

K. Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg Carl Grüninger (Klett & Hartmann), Stuttgart.

Inhalts-Verzeichnis

des Jahrgangs 1911 der Neuen Musik-Zeitung.

Aesthetische, pädagogische, musikgeschichtliche Artikel und Feuilletons.

Biographisches über zeitgenössische Künstler.

Aus dem Musikleben der Gegenwart.

Musikfeste.

Uraufführungen.

*

Musikbriefe, Berichte.

*

*

Illustrationen.

*

Kunstbeilagen.

Vermischtes.

Namen-Register.

Musik-Beilagen.

Klavierstücke, zweihändig.

Wilm, N. v., Die Steiermärkerin. Heft 14.
Zilcher, Paul, op. 85 No. 1/6. Ein Skizzenbuch für die Jugend. 1. Froher Sinn. 2. Melodie. Heft 3. 3. Ein Tänzchen. 4. Spottvogel. Heft 8. 5. Die Spinnerin. Heft 10. 6. Ständchen. H. 11.

*

Lieder mit Klavierbegleitung.

Haile, Eugen, Gleich und Gleich. Gedicht von Goethe. Heft 13.
Haile, Eugen, Ueber den Bergen. Gedicht von Karl Busse. Heft 19.
Heimlicher Liebe Pein. Altes Volkslied. Heft 11.
Heuser, Ernst, Meine Liebe zu Dir. Gedicht von Asta von Wegener. Heft 8.
Koch, Matthäus, Mondlicht. Gedicht von Theodor Storm. Heft 10.
Rücklos, Heinrich, Christbaum. Gedicht von Ada Christen. Heft 6.
Rücklos, H., Winter. Gedicht von Arno Holz. Heft 1.
Volkslieder, Aeltere, in neuem Gewande, Herzeleid Heft 4. Hirtenlied (Weihnachtslied). Heft 5. O Freude über Freude (Weihnachtslied). Heft 6. Kuckucks Liebesleben. H. 14. Schabab. Heft 20.
Wilm, N. v., op. 241 No. 3, Aussteuer (Hafis). Heft 12.
Zemlinsky, Alexander v., Lied der Jungfrau. Gedicht von Maurice Maeterlinck. H. 18.
Zilcher, Paul, O Sterne, goldne Sterne! Gedicht von L. Pfau. Heft 24.

*

Violine und Violoncello mit Klavierbegleitung.

Heuser, Ernst, Altfranzösischer Tanz und Air (Cello). Heft 22.
Schubertiana (Violine u. Cello). Heft 15.
Weber, C. M. v., Andantino con moto (Cello). Heft 3.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1911 Heft 1

Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Musikalische Ornamentik.

Von EDWARD DANNREUTHER.

Autorisierte Uebertragung a. d. Englischen von A. W. STURM.

Zur Einführung.

DAS 1893—95 in der Novelloschen Primer-Serie — eine Sammlung, die manche ausgezeichnete und keine minderwertige Arbeit umfaßt — erschienene Werk von Edward Dannreuther bildete lange Zeit die einzige, jetzt immer noch die bedeutendste historische Studie über musikalische Ornamentik. Mit Recht forderte daher *A. Schweitzer* in seinem monumentalen Bach-Werke eine deutsche Uebersetzung. Das Buch wendet sich jedoch nicht nur an Musikgelehrte, sondern verdient — namentlich im zweiten Band — wegen seiner großen praktischen Bedeutung weiteste Verbreitung in allen Kreisen, die ernsthafte Musikpflege lieben. Zur Belehrung, Anregung und zum Weiterstudium. Aus diesem Grunde hat sich die Redaktion der „N. M.-Z." entschlossen, einzelne Kapitel in ihrer Zeitschrift erscheinen zu lassen.

Es ist mir dies eine willkommene Gelegenheit, der Firma Novello & Co. in London für ihr Entgegenkommen und besonders Herrn Dr. A. Schweitzer für seine liebenswürdige Förderung zu danken. *A. W. Sturm, Oberkassel-Bonn.*

* * *

Einleitung.

Bis zu Beethoven war vieles Wichtige in der Ausführung von Musik Sache der Ueberlieferung: Tempo z. B.; Tonhöhe beim a cappella-Gesang; Abstufungen von piano und forte; die Art, nach beziffertem Baß zu begleiten; Diminution und Division und die Art der Ausführung gewisser Verzierungen in vokaler und instrumentaler Musik. Alles wurde mehr oder weniger dem Gefühl des Ausführenden überlassen.

Zwistigkeiten in Geschmacks- und Stilfragen wurden von je durch Berufung auf die Ueberlieferung und auf das Beispiel berühmter Sänger und Instrumentalisten entschieden. Und das genügte schließlich auch, solange eine Generation von der unmittelbar vorhergehenden lernen wollte. Was aber, wenn ein Jahrhundert oder mehr dazwischen liegt?

Ausübenden Künstlern ist immer das Bestreben eigen gewesen, von anerkannten Ueberlieferungen abzuweichen, und sogar wenn sie in der Theorie befolgt werden, so erweisen sie sich in der Praxis als unvollständig oder verderbt.

Daraus ergibt sich die Wichtigkeit eines historischen Ueberblickes und eines Vergleiches des ganzen Materials. Gelingt es uns, durch quellenmäßiges Studium der verschiedenen Arten von Verzierungen die Spuren von einer Phase zur anderen zu verfolgen, so ist viel gewonnen. Wir bekommen einen besseren Einblick in die Technik vergangener Zeiten, werden dem Instinkt der alten Komponisten in bezug auf Tempo und Klang näher gebracht und damit der Hoffnung, ihre Werke stilgerecht und in ihrem Sinne ausführen zu können.

Niemand wird es einfallen, der Wiedereinführung veralteter Schnörkel oder der Gewohnheit, seichte Varianten zu improvisieren, das Wort zu reden. „Zerkleinerungen" und Verzierungen haben ihrer Zeit und ihren Zwecken gedient. Aber sie sind interessant, und wir sollten sie wenigstens verstehen. Aus den gewöhnlichen Lehrbüchern kann man das Verständnis aber nicht gewinnen, weil ihre Verfasser sich meistens mehr Mühe geben zu zeigen, was sie für schlecht und verwerflich halten, als zu erklären, was ihnen gut und recht dünkt, und das durch klare Vorschriften und Beispiele lehren. Die Bücher enthalten einen Ueberfluß an sogen. „Erklärungen" in bezug auf die Ausführung von Verzierungen und einen bedauerlichen Mangel an besonderen Beispielen — an solchen Beispielen, wo das Zeichen für die Verzierung mit dem Kontext zusammen angeführt und deren Ausführung ausgeschrieben ist.

Die Tafeln für die Zeichen und Erklärungen, die vor und während des 18. Jahrhunderts die gewöhnliche Beigabe gedruckter Musik waren, sind schwierig zu behandeln wegen ihrer Mangelhaftigkeit und ihrer gelegentlichen und scheinbar willkürlichen Substitution eines Zeichens für ein anderes.

Versucht man die Erklärung zu einer Verzierung von irgend einem Komponisten auf die zeitgenössische oder sogar auf seine eigene Musik anzuwenden, so ergibt sich eine Anzahl von Fragen in bezug auf die Praxis, worauf die Tafeln — eben gerade weil es Tafeln, d. h. Abstraktionen sind — die Lösung versagen. Einige solcher Fragen: Ist die Verzierung diatonisch oder erfordert sie Versetzungszeichen? Fällt sie wie gewöhnlich auf den Taktteil der Hauptnote oder soll sie vielleicht der Hauptnote vorausgehen? Ist sie schnell oder langsam? Wenn langsam: in welchem Verhältnis steht sie zur Hauptnote, welchen Teil der Hauptnote löst sie auf? Wer hat den Akzent — Verzierung oder Hauptnote? Die Anweisungen in den verschiedenen Lehrbüchern sind oft reichhaltig und an und für sich einheitlich; aber ein Verfasser widerspricht dem andern. Schließlich kann man sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß von jeher die Praxis sehr nachlässig gewesen ist — gleichgültig was gelehrt wurde und von wem — und daß eine befriedigende Antwort auf so manche Frage n u r durch historische Vergleichung gewonnen werden kann.

Was die „Division“ anbelangt, und besonders die improvisierten Erweiterungen und Variationen, die in den Solostücken für Gesang, Violine, Cembalo und Flöte unter dieser Bezeichnung im 17. und 18. Jahrhundert zusammengefaßt werden, so besitzen wir glücklicherweise einige vollständig ausgeführte Beispiele: die Adagios der ersten sechs Violinsolos von Corelli (op. 5), „Double de Rossignol“ von Fr. Couperin[1], die Agrémens und Doubles zu den Sarabanden von J. S. Bachs Suiten, gewisse Arien von Händel, seine Air mit fünf Doubles (d moll) in der dritten Sammlung der Cembalostücke und das Adagio in F, das seine zweite Suite eröffnet. Auch Stücke wie die langsamen Sätze der Flötenkonzerte, die Quantz für Friedrich den Großen schrieb, und die Sammlungen von Gesangsvariationen, die in Burneys Geschichte enthalten sind, bieten gute Beispiele und zeigen, wie wichtig die Division während eines langen Zeitraumes in der Ausführung von Solostimmen war.

Die ordnungsgemäß angeführten Tafeln und Beispiele bieten ein interessantes Material für die Untersuchung der allmählichen Differentiation der eigentlichen, durch Zeichen angedeuteten Verzierungen von der endlosen Mannigfaltigkeit der Divisionen. Mit Claudio Merulo in Italien und Byrde, Bull und Gibbons in England beginnend, ist der Trennungsprozeß zur Zeit Bachs und Händels so gut wie durchgeführt, von wo an die Divisionen meistens ganz ausgeschrieben und dem Text einverleibt sind, und eine Anzahl Zeichen für die Verzierungen übrig bleibt.

* * *

Ein genaueres Verständnis der verschiedenen stenographischen Zeichen der Ornamentik — Verzierungen, groppi, tremoli, tremblemens, agrémens, Manieren — ist heutzutage unumgänglich notwendig. Zwar sind großenteils die Zeichen und die Eigenartigkeiten, die sie andeuten, veraltet und werden immer mehr außer Gebrauch gesetzt; aber etliche sind doch noch im täglichen Gebrauch und alle kann man nicht einfach ignorieren, wäre es nur aus dem Grunde, daß Bach eine große Anzahl ausgiebig verwendet. Mag sich einmal ein Spieler, der nicht völlig mit Bach vertraut ist, mit dem Präludium cis moll (II. Teil Wohltemp. Klavier) versuchen! Fast in jedem Takt werden ihm die vorgeschriebenen Verzierungen Zweifel und Schwierigkeiten bereiten. Sie bilden einen unerläßlichen Bestandteil der musikalischen Erfindung des Meisters, und es ist ganz unmöglich, das Stück ohne sie zu spielen. Jedoch nicht nur in diesem Falle, sondern in sehr vielen wichtigen Instrumentalwerken von Bach, steht der Ausführende einer Reihe derartiger Zweifel gegenüber.

* * *

Es wäre ein zweckloses Unternehmen, zu fragen, wo, wann und von wem eine besondere Art musikalischer Verzierung zuerst eingeführt worden ist. Wie örtliche Eigenheiten in Betonung und Aussprache, entsteht derartiges, wenn Leute singen oder spielen. Der eine improvisiert sie, der andere ahmt nach, bis es schließlich Allgemeingut geworden ist und Regeln für die Anwendung und Ausführung festgelegt werden; dann findet ein Prozeß von größerer oder geringerer Auslese und Ablehnung statt, und endlich wird ein kurzes, stenographisches Zeichen erfunden oder geborgt, um die passendsten zu überliefern.

Viele Anzeichen hat man in mittelalterlicher Gesangsmusik (sowohl kirchlicher wie weltlicher) gefunden, daß man sich schon damals herkömmlicher Verzierungen bediente. In der Kirchenmusik führten die von den Sängern improvisierten Verzierungsnoten zum sogen. Contrapunctus a mente und so allmählich zum freien Satz und zu Divisionen. In weltlichen Liedern zeigen sich die Verzierungen als kurze Anhängsel, als kurze Triller, Schneller, Stimmabbiegungen usw. Auch treten sie zeitig im 16. Jahrhundert häufig in der Instrumentalmusik auf. Die Bläser und Violaspieler, die Lautenisten, Organisten und Spieler auf stromenti da penna (Virginal, Spinett, Clavicimbel) machen reichlichen Gebrauch davon.

Das Bestreben der alten Instrumentalisten, ihren Bearbeitungen von Volksliedern und den Transkriptionen von kontrapunktischer Vokalmusik Abwechslung zu verschaffen, führte zur sogen. Diminution — dem Anfang der Figurierung. In der Diminution wird der melodische Umriß gewahrt, nur die Hauptnoten eines Themas werden in Noten geringeren Wertes verändert; bewußte Trennung von Divisionen und eigentlichen Verzierungen hatte kaum begonnen. Die ersten Versuche mit Diminution in Italien sind im allgemeinen nichts anderes als ein Konglomerat ziemlich schwerfälliger Verzierungen, obgleich schon 1593 Diruta es versuchte, zwischen gewissen Verzierungen, bestehend aus kleinen Doppelschlägen und Läufern, die er als „Groppi“ zusammenfaßt, und anderen — Triller von größerer oder geringerer Dauer — Tremoli — zu unterscheiden.

Bei manchen Organisten des 16. und 17. Jahrhunderts bestand die Kunst (oder vielmehr die Mache) der Diminution aus nichts anderem, als in der einfachen Methode, die langen Noten der Vokalmusik durch Gruppen von kurzen Noten oder diatonischen Läufen zu ersetzen (Minuti), in der Anbringung kleiner Triller, Doppelschläge und Appeggiaturen (Groppi, Tremoli, Accenti), in Synkopierung (auch manchmal Accenti genannt) und in der Verwendung von punktierten Achteln und Vierteln, auf die noch kürzere Achtel und Sechzehntel folgten (Clamationi). In Deutschland nannte man das „organisieren“, „kolorieren“. Von Paumann bis Woltz, etwa 1571 bis 1617, kolorierten die Deutschen alles in langweiliger mechanischer Weise. Es war weiter nichts, als ein kümmerlicher Diskant, der unterschiedslos allen Stimmen zur Erreichung einer billigen instrumentalen Wirkung angepaßt wurde[1]. Die Diminution der französischen Organisten kann man in Attaignants Veröffentlichungen (Paris 1530 und später) studieren. Die Methode ist fast identisch mit der der Italiener und der Deutschen — vielleicht ein wenig zurückhaltender als die der ersteren, ein wenig geschmackvoller als die der letzteren. In Spanien und Portugal nannte man die für Orgel in Diminution gesetzten Vokalkompositionen „Glosas“[2]. Die beliebtesten Glosas oder Alcados bestanden in der Verwendung von Gruppen von drei oder sechs Noten — entsprechend unserem Doppelschlag, Mordent und Schneller — oder einiger Stückchen von geschmackvoll verwendetem floriertem Kontrapunkt.

Der großen und verhältnismäßig zeitigen Gruppe der englischen Komponisten und Virginalspieler Byrde, Bull, Orlando Gibbons[3], Peter Phillips (ca. 1600) etc. gebührt das Verdienst, zuerst die Diminution (oder Division, wie sie es nannten) wirklich künstlerisch angewendet zu haben. Bei ihnen zeigt sich die Diminution als Variationen über bekannte Melodien, und zwar wird (nach Gebrauch der Lautenisten) dem Sopran die Melodie gegeben, was eine Neuerung war zu einer Zeit, wo der Cantus firmus gewöhnlich im Tenor lag. Diese englischen Variationen sind den „Differencias“ der Spanier und den „Partite sopra l'aria“ der Italiener verwandt.

Ob Variationen komponierend oder nur präludierend — die englischen Meister zeigen eine reiche, ja überreiche Vorliebe für ihre Divisionen. Wie die Italiener Merulo und die beiden Gabrieli, nehmen sie sich die Mühe, ihre langen Triller völlig oder doch wenigstens mit so vielen Noten auszuschreiben, daß kein Zweifel bestehen kann, wann und wo ein kurzer oder ein langer Triller gefordert wird. Kompli-

---

[1] Von Brahms herausgegeben (III. S. 242).

[1] Beispiele in A. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels. II.

[2] Gute Beispiele in „Obras de Musica“ des Spaniers Antonio de Cabeçon (1500—1566) und in „Flores de Musica“ (1626) des Portugiesen Padre Manoel Rodriguez Coelho.

[3] Die Stücke von Byrde und Bull in der Parthenia scheinen nicht später als 1591 geschrieben zu sein.

zierte Verzierungen — z. B. double-relish und elavation — werden auch sorgfältig ausgeschrieben, aber für die einfacheren Ornamente, für kurze Triller, Mordente, Vorschläge von oben oder unten und für Schleifer verwenden sie ein stenographisches Zeichen, das aus weiter nichts besteht, als aus ein oder zwei schiefen Strichen, die durch den Hals der Note gelegt werden. Solche Zeichen findet man im Fitzwilliam Virginal-Buch, in Benjamin Cosens M.S. Virginal-Buch — den Einzelstrich öfter als die Doppelstriche — und in anderen alten englischen Handschriften von Virginalkompositionen.

Diese Zeichen sind — soweit bekannt ist — die ersten Beispiele einer Art Stenographie, um in Kompositionen für Tasteninstrumente die Verzierungen anzugeben.

Die englischen Meister nehmen also die Division als Grundplan und verwenden die Ornamente als wirkliche Verzierungen, jedoch muß dazu bemerkt werden, daß sie ihre Verzierungen unterschiedslos verteilen, sie oft den Mittelstimmen zuweisen, und zwar an Stellen, wo man sich unmöglich vorstellen kann, daß irgend eine Verzierung ausführbar wäre, ohne als unpassend gefühlt zu werden.

Beträchtlich lange Zeit nach Byrde, Bull und Gibbons enthalten musikalische Veröffentlichungen auf dem Kontinent sorgfältig ausgeschriebene Divisionen und Ornamente neben Verzierungen, die durch einige einfache Zeichen angegeben werden. In Frescobaldis Werken z. B. werden gewisse kurze Triller mit t und tr bezeichnet, während alles andere ausgeschrieben ist. Dasselbe findet sich in den Werken seines Schülers Froberger, der 1667 starb.

Gegen 1650 beginnt eine Anzahl ziemlich komplizierter Ornamente eine definitive, anerkannte Form anzunehmen. Zugleich ist der Gebrauch verschiedener komplizierter Zeichen dafür sowie eine große Verfeinerung der Interpretation im raschen Zunehmen begriffen. 1659 bekennt Christopher Simpson, der Verfasser des „Division Violist", ein fähiger Musiker und Schriftsteller, ihn verwirre die große Anzahl der Zeichen so sehr, daß er genötigt ist, sich in bezug auf „getrillerte Verzierungen" an einen Freund, „den hochberühmten Charles Colman, Doktor der Musik" (Harpichordspieler) zu wenden, um zuverlässige Erklärungen, die er sich zu geben verpflichtet fühle, zu erlangen.

Die Tafeln von Simpson und Colman bestehen aus dreizehn Zeichen — sechs für „glatte", sieben für „getrillerte" Verzierungen. Matthew Locks Melothesia (1673) enthält nur fünf, Purcells „Lessons for the Harpsichord or Spinett" (eine posthume Veröffentlichung 1696) neun, Thomas Maces „Musick's Monument" (1676) nicht weniger als fünfzehn, „die wir gewöhnlich auf der Laute verwenden."

In bezug auf Verzierungen ist der Einfluß der zeitigen englischen, französischen, deutschen und italienischen Lautenspieler auf Cembalisten und sogar Organisten deutlich nachweisbar. Lautenspieler gingen von England an den französischen Hof und kamen aus Frankreich an den englischen Hof. Die Laute war das Instrument des „feinen Herren", wie das Virginal das der Damen. Vergnügungsreisende nahmen Laute und Lautenbuch mit auf die Reise [1]. Französische Lautenmusik wurde manchmal von der Lautentabulatur auf Liniensystem übertragen und als Klaviermusik veröffentlicht. Für das Umgekehrte hat sich noch kein Beispiel finden lassen, aber noch 1717 wird die Bezeichnung „choses lutées" von François Couperin gebraucht, um anzudeuten, daß in gewissen Stücken die Akkorde arpeggiert oder auf Lautenweise rhythmisch gebrochen werden sollen. Es wird berichtet, daß zwischen 1650—1660 der Organist und Cembalist Froberger auf seiner Rückfahrt von Rom nach Deutschland über Paris ging, mit der Absicht, Stil und Geschmack der französischen Lautenisten, der „Gaultiers", zu studieren [2].

Unter den französischen Clavicinisten und Organisten der Zeit Ludwig XIV. — Henri Dumont (1610—1684), Chambonnières (1620—1670), Louis Couperin (1630—1665), Hardelle (gestorben vor 1680), André Raison (etwa 1688), Le Begue (1630—1702), D'Anglebert (etwa 1689) — unter diesen geht die Auslese aus der Unzahl Ornamente, Glossas, Diminutionen und Divisionen weiter vor sich. In ihren Veröffentlichungen und Handschriften, die späteren Veröffentlichungen zugrunde liegen, wird alles, was zur Division gehört, dem Text eingefügt, und die zahlreichen und auserlesenen Ornamente, die sie — als Haupt einer Schule — guthießen, werden durch Zeichen angegeben, wovon wir noch viele im Gebrauch haben.

[1] Vergl. den Briefwechsel von Huyghens.

[2] Der Name Gaultier stand in Paris für Lautenist im allgemeinen, wie der Name Bach in Thüringen für Organist, Cembalist, Musiker überhaupt.

Unter der nächsten Generation französischer Clavicinisten unter der Regierung Ludwigs XV. erfährt der verzierte französische Stil seine größte Entfaltung. Er ist zu studieren an den Pièces de Clavecin von François Couperin (1668 bis 1733) [1], an den Suiten von Dieupart, wovon einzelne Bach zur Bearbeitung reizten [2], an den Pièces und „Concerts en Trio" von Rameau usw., und die Methode wird klar auseinandergesetzt in der klassischen Schule des französischen Harpichordspiels, in Couperins „L'Art de toucher le Clavecin" 1717.

Aus dieser berühmten Schule der Chambonnière und Couperin übernahm J. S. Bach seine Zeichen.

Das, was die französischen stenographischen Zeichen ausdrücken, ist natürlich viel älter als die Zeichen selbst und wurde Bach wahrscheinlich aus allen Teilen Europas überliefert — von den englischen Virginalspielern und Komponisten der Parthenia durch Sweelinck in Amsterdam oder einen seiner vielen Schüler, Buxtehude in Lübeck, Bruhns in Husum, Scheidt in Halle und Reinken in Hamburg; von Frescobaldi in Rom durch seine Schüler Froberger und Franz Tunder, der in Lübeck Organist wurde; von dem süddeutschen Organisten und Cembalisten Georg Muffat, der zu Lullys Zeit sechs Jahre in Paris verbrachte; von Pachelbel, dem Nürnberger Organisten, von Freunden und Kollegen, die Bach in seiner Jugend hörte und bewunderte, z. B. Georg Böhm, Organist in Lüneburg, und Johann Gottfried Walther, Organist in Weimar; von den älteren Mitgliedern seiner eigenen Familie, ja sogar von Faustina Hasse und den Sängern der italienischen Oper in Dresden.

Wie dem auch sein mag, sicher ist, daß Bachs Verwendung der Zeichen hauptsächlich auf französischen Vorbildern beruht. Als er seinen kleinen Sohn Friedemann (1720) die „Manieren" lehrt, bezeichnet er sie mit einem eigentümlichen Konglomerat italienisch-französischer Namen, die durch deutsche Adjektive näher bestimmt werden.

Die deutschen Namen für die französischen Zeichen, wie sie C. Ph. E. Bach in seinem „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" 1753 anführt, sind noch im Gebrauch. Sie haben den Vorzug, daß sie einfach und genau sind.

In bezug auf „Manieren" folgt auch C. Ph. E. Bach den französischen Meistern, die er wegen ihrer Genauigkeit und ihres guten Geschmackes lobt. Aber sein Blick umfaßt ein bedeutend weiteres Gebiet als Couperin, und er läßt sich auf viele feine Einzelheiten ein, wovon Couperin offenbar keine Ahnung hatte. Mit Hilfe zahlreicher Beispiele erklärt er jedes Zeichen für sich und fügt verschiedene eigene Komplikationen hinzu. Sein Werk stellt den Höhepunkt dar, den das „Klavier" erreicht hatte, ehe das Pianoforte kam.

C. Ph. E. Bach ist anerkanntermaßen die führende Autorität der deutschen Schule des „Klavier"spiels. Trotzdem wäre es ein Irrtum, ihn als einzig maßgebend für Aus-

[1] Einen prächtigen und genauen Neudruck gaben Brahms und Chrysander heraus. 4 Bände. London.

[2] Charles Dieupart muß zu den vielen unbekannten Quellen Bachs gerechnet werden. Daß Bach die Suiten Dieuparts kannte, beweist Spitta. Bach scheint einzelne Sätze genau studiert zu haben; er transkribierte sie, ahmte sie nach und — wie das nicht anders bei ihm möglich war — machte etwas aus ihnen, was ihrem Original bei weitem überlegen ist.

führung der Werke seines Vaters gelten zu lassen — nicht einmal in bezug auf Verzierungen, die seine Spezialität bilden. Er gibt gar nicht vor, andere Ansichten als seine eigenen zu vertreten, und obgleich er ehrfürchtig von seinem „seligen Vater“ spricht und seine Worte als die eines „großen Mannes“ anführt, tut er es doch nur, um seine eigenen Ansichten zu bekräftigen.

Die Praxis von J. S. Bach kann man nicht verfolgen, ohne fortwährende Beziehung auf die Werke seiner Vorgänger und der Zeitgenossen seiner Jugend. Bei seinem Tode 1750 fühlten die Musiker nicht den Wert seines Vorbildes, wie das jetzt bei uns der Fall ist, und nur wenige ahnten mehr als eine Seite seines Genies. Nur ganz wenige schritten erweiternd seinen Weg fort, den er als ausübender Organist und Klavierspieler vorgezeichnet hatte, noch weniger folgte man ihm als Komponisten für Tasteninstrumente; niemand dachte daran, seine Vortragsweise zu analysieren oder über seine Lehrart zu berichten. Jeder seiner Söhne und Schüler schlug einen Seitenpfad ein und suchte auf eigene Weise eine Spezialität zu entwickeln. Deshalb kann keines der bemerkenswerten Lehrbücher, die bald nach Bachs Tode erschienen, beanspruchen, seine Ansichten zu vertreten, wenn sie auch größtenteils dem Kreise seiner Schüler und Freunde entsprangen. Drei dieser Bücher, die gleichzeitig mit C. Ph. E. Bachs „Versuch“ erschienen und in bezug auf Ornamentik das gleiche Gebiet umfassen, seien hier angeführt: Fr. Wilh. Marpurg: „Die Kunst, das Klavier zu spielen“ (1750), Joachim Quantz: „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen“ (1752) und Leopold Mozart: „Gründliche Violinschule“ (1756). Noch ein viertes Werk, D. G. Türks „Klavierschule“, das verhältnismäßig spät erschien (1789), verdient unsere Aufmerksamkeit, obgleich es wenig mehr als eine Wiederholung und Erweiterung von C. Ph. E. Bachs Lehrart ist; es bildet aber ein bequemes Bindeglied zwischen dem alten „Clavier“ und dem modernen Pianoforte.

* * *

Die große Zahl und Verschiedenheit der Verzierungen und anerkannten Divisionen, die fortwährend von den italienischen Sängern und Violisten, von den französischen und deutschen Lautenisten, Clavicinisten und Organisten im 16., 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verwendet wurden, finden nur eine oberflächliche Erklärung durch Bezugnahme auf den herrschenden Zeitgeschmack für Ueberfeinerung oder durch Hinweis auf die mangelhafte Tonkraft oder andere angebliche Nachteile der modischen Instrumente — der Laute und des Harpichords.

Vom musikalischen Standpunkt betrachtet, sind Divisionen (Zerkleinerungen) und Verzierungen Teile der musikalischen Ausdrucksweise, die alle einen gemeinsamen Ursprung haben. Die Erklärung für ihre schnelle Entwicklung liegt in der menschlichen Vorliebe für Abwechslung. Das ist verständlich genug. Aber wie soll man sich die genaue Spezialisierung erklären und die Tatsache, daß so unendlich viele Regeln aufgestellt wurden, um die richtige Verwendung und Anwendung festzustellen?

Bei einer Dichtergruppe kann sich der Wortschatz vermehren, solange sich das Gebiet des Bilderreichtums, des Vergleiches ausdehnt, bis sich endlich das Bedürfnis für Konzentration und für eine sorgfältigere Auslese der Worte fühlbar macht. Gerade so zeitigt in einer Schule von Komponisten die Neigung, schrankenlos Divisionen und Verzierungen anzubringen, das Verlangen nach weiser Maßhaltung. Wahrscheinlich entwickelte sich die einschränkende und regulierende Wirkung, die schließlich die willkürliche Ornamentik beseitigte, aus dem Generalbaß — dem harmonischen System mit seinem bezifferten continuo. Zuerst stand in weltlichen Liedern und Solostücken für Laute etc. die Verwendung von Verzierungen ganz frei, ohne irgend welche Rücksicht auf regelmäßiges Taktmaß oder Tempo, und dem Instinkt des Ausführenden blieb es überlassen, ein annehmbares Resultat zu erzielen.

Als aber im Verlauf des 17. Jahrhunderts immer mehr die kontrapunktische Behandlungsweise von der harmonischen verdrängt wurde — als man Kompositionen auf einige einfache, wohl ausgeglichene Folgen von Grundakkorden aufbaute, da fühlte man, daß Divisionen und Verzierungen genau der rhythmischen Bewegung des Baues angepaßt werden müßten. Man suchte die Stellung — den „Sitz“, wie er genannt wurde — von jeder Verzierung zu bestimmen und durch gewisse Zeichen darzutun, welche Verzierung am besten für eine besondere Note an einer besonderen Stelle paßte.

Anderseits ließen es sich die meisten Gesangs- und viele Instrumentalvirtuosen nicht nehmen, ganz nach Belieben Divisionen und Verzierungen einzustreuen. Sie waren mächtig stolz auf ihre improvisierten Beigaben und neigten stark zu tempo rubato. Gerade in bezug darauf und aus diesem Grunde ließen es sich die Komponisten angelegen sein, um solchen Mätzchen vorzubeugen, die Verzierungen in kleinen Noten auszuschreiben oder die Zeichen für solche Ornamente durch eine „Tafel“ zu bestimmen.

J. S. Bach ging noch weiter. Er übernahm nicht nur die höchst komplizierten Zeichen und schrieb „les agrémens“ in kleinen Noten aus, sondern er fügte viele der herkömmlichen Verzierungen dem Text selbst ein. Eine genaue Untersuchung ergibt, daß er das gewöhnlich tat, wenn Verzierungen da vorkommen, wo Nachlässigkeit leicht zu falscher Ausdeutung führen konnte, sei es in bezug auf Tempo — zu schnell oder zu langsam — oder in bezug auf zweifelhafte Versetzungszeichen.

So ist es denn gekommen, daß gewisse traditionelle Verzierungen, ganz ausgeschrieben, einen nicht unbeträchtlichen Teil von J. S. Bachs Figurierung ausmachen. In den reifen Werken von Bachs beiden größten Nachfolgern, Beethoven und Wagner, hat der Instinkt für das Grandiose zu der fast vollständigen Vermeidung von eigentlichen „Verzierungen“ geführt, bis zur Absorption sogar der einfachsten — z. B. das außergewöhnlich häufige Auftreten des ausgeschriebenen, mit dem Kontext verwobenen Doppelschlags in Wagners Tristan und Meistersingern.

Manche eigenartige Tatsache oder Schlußfolgerung ergibt sich aus dem Studium der musikalischen Ornamentik, z. B. daß die italienische „Partite sopra l'aria“ zu Frescobaldis Zeiten identisch sind mit den zeitigen Variationen und Divisionen der „Parthenia“; daß die recht unpassend so benannten „zyklischen“ Formen vor der Sonate, Suite und Partita von der Praxis der Lautenspieler abzuleiten ist, da die Lautenisten, welche gewohnt waren aus Büchern vorzuspielen (a livre ouvert) es bequemer fanden, Stücke in gleicher Tonart abzuschreiben, um mehrere hintereinander spielen zu können, ohne die offenen Baßsaiten umstimmen zu müssen. Das ist also der Ursprung der „ordres des pièces“, „suites des pièces“ etc. Die Gegenüberstellung von Stücken, um Kontrastwirkungen zu erzielen, ist etwas späteres.

Die Tatsache, daß die Bezeichnungen

C· || C | ₵ | Ↄ̸ || $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ || $\frac{2}{1}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{4}{4}$ || etc.

im 17. Jahrhundert (und wahrscheinlich von jeher) außer ihrer gewöhnlichen Bedeutung auch dazu dienten, die Schnelligkeit der Zeiteinheit, also des Tempos in unserem Sinne anzugeben, geht klar aus den Vorreden, welche Frescobaldi seinen „Capricci, Canzone, Recercari“ (1624) beigab, und aus Purcells „Lessons“ (1696) hervor.

Aehnlich ergibt sich aus Dirutas Werk „Il Transilvano“ (vor 1593), daß zu seiner Zeit der schwerfällige alte Fingersatz für Tasteninstrumente in Verbindung steht mit Betonung und Phrasierung. Gute Finger (dite buone) spielen gute Noten (note buone), d. h. solche, die den Akzent tragen; schlechte Finger (dite cattive), schlechte Noten (note cattive), d. h. solche, die keinen Akzent haben. Und davon finden sich Spuren nicht nur bei Frescobaldi, wo man sie erwarten könnte, sondern noch so spät wie Couperin (1717).

Die eigenartige Anordnung der italienischen Orgeln und ihr im Vergleich mit deutschen sehr leichter Anschlag erklärt die Tatsache, daß die Organisten in Italien so zeitig auf die Einführung von Divisionen verfielen, und eine Vorliebe für kleine Triller und Fioriture entwickelten. Dann stellte ein Orgelbauer wie Attegnati von Brescia noch leichter zu handhabende Instrumente her, und unter den Händen von Orgelmeistern entstand die Toccata.

Noch etwas erfordert Erwähnung. Die Musiker des 16. und 17. Jahrhunderts wurden in den Kirchentonarten gelehrt. Mit dem Entstehen der Oper und dem Wachstum der Instrumentalmusik wurde Kontrapunkt großenteils durch den Generalbaß ersetzt und die modernen Dur- und Molltonarten fanden rasche Verbreitung. Dennoch bildeten bis zu Bach und noch später die in den Kirchentonarten geschriebenen Melodien das Thema manch wundervoller Werke (vergl. einige von Bachs Chorälen und Choralvorspielen).

Es ist daher natürlich, daß das Gefühl bei Bachs Vorgängern und Zeitgenossen im allgemeinen der Diatonik zuneigte, bei den Ornamenten im besonderen den diatonischen Wechselnoten. Da das der Fall ist, kann es nicht überraschen, wenn man so viele Beispiele findet, wo Ornamente ausgeschrieben sind, wo bei Trillern, Mordenten und Doppelschlägen die Wechselnoten einfach diatonisch sind. Das moderne Gehör verlangt gern Versetzungszeichen, wo aber ihre Anwendung ein Anachronismus und Fehler wäre. Orgelspieler werden sich des Beispiels der beiden Mordente auf der Quinte H, womit das Thema der Fuge in e moll (No. III, Sechs Präludien und Fugen für die Orgel, Bach-Gesellsch. XV S. 102) beginnt, erinnern. Die zu diesen Mordenten gehörige Hilfsnote ist die diatonische Quarte A, nicht A♯. Der Einwand, daß der Hilfston ein Halbton sein müsse, um mit dem Halbton übereinzustimmen, der sich ergibt, wenn der Mordent bei der Antwort zum Thema auf der Tonika E angebracht wird, ist unzureichend. Ornamente als solche waren vor und zu Bachs Zeit diatonisch und müssen so ausgeführt werden. (Fortsetzung folgt.)

Der Gemütsausdruck in der Musik.

Von Dr. OTTMAR RUTZ (München).

VON jeher wurde es als das Wesen der Musik bezeichnet, menschliche Gefühle, Affekte, Stimmungen auszudrücken. Das ganze Gemütsleben in all seiner Reichhaltigkeit findet unbestrittenermaßen seinen Ausdruck in der Musik. „Sowohl die Folge der Töne als die Art ihrer Verbindung nach Dauer und nach Rhythmus stehen in einer durchgreifenden Beziehung zu unserer Stimmung und zu dem Wechsel unserer Gefühle. Sie enthalten eine feste Zeichensprache für dieselben. . . . Der erfinderische Geist des Musikers weiß diese in uns schlummernde Zeichensprache zu erwecken und mittelbar dadurch die Gefühle zu erregen, welche an sie geknüpft sind," meint *Fichte*, der Psychologe.

So sind wir denn imstande, aus der Musik, die ein Tondichter geschaffen, sein Gemütsleben zu erkennen. Wir können sogar noch weiter gehen und uns an Versuche wagen, die bisher, soweit ich sehe, noch niemand plan- und zielgemäß unternommen.

Wir wissen aus Erfahrung und in Uebereinstimmung mit der wissenschaftlichen Lehre: das Gemütsleben der einzelnen Menschen weist ganz gewaltige Unterschiede in den verschiedensten Beziehungen auf: nach der Wärme und Stärke der Gemütsbewegungen, nach ihrem rascheren oder langsameren Wechsel, nach der Neigung zu Trauer oder Freude, nach ihrer größeren oder geringeren Tiefe, wie eben gerade die Gemütsanlage des einzelnen seine Gemütsbewegungen entstehen läßt. Wir wissen ferner, daß trotz aller Verschiedenheiten im einzelnen größere Gruppen von Menschen gleichartige Gemütsanlagen, Temperamente aufweisen, die sie von anderen großen Menschengruppen trennen. „So zeigen, wie der bekannte Psychologe *Wundt* ausführt, die Menschenrassen, die einzelnen Völker und unter diesen wieder die provinziellen Abzweigungen charakteristische Temperamentsunterschiede."

Alle diese seelischen Verschiedenheiten müssen sich in der Musik offenbaren, und wenn wir die Musik aller Völker, Kunst- und Volksmusik, ins Auge fassen, muß es durch vergleichende Betrachtung unter gleichzeitiger Beobachtung der Gefühle, die die Musik in uns auslöst, gelingen, festzustellen, wie sich die Verschiedenheit des Seelischen im einzelnen nach Eigenart von Rhythmus, Melodie, Tempo, Dynamik (Lautheit) der Musik ausdrückt, und wie sich die einzelnen Tondichter und Völker nach Gleichheit und Verschiedenheit der musikalischen Ausdrucksformen in Gruppen sondern.

Ich habe die Ergebnisse umfassender Untersuchungen in der ausgeführten Richtung in einem Buche zusammen mit anderen Forschungsergebnissen niedergelegt, um derentwillen ich das Ganze *„Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme"* (1908, bei *C. H. Beck, München*) betitelte [1], da nämlich die menschliche Stimme in allen diesen Fragen eine erhebliche Rolle spielt, wie wir später noch sehen werden. An dieser Stelle seien nun die hauptsächlichsten Ergebnisse in Kürze wiederholt; wer sich eingehender informieren und in den Zusammenhang der psychologischen Fragen mit dem ganzen menschlichen Körper und der menschlichen Stimme eindringen will, der sei auf jene ausführliche Darstellung verwiesen.

Eine Hauptart des Gemütslebens findet ihren musikalischen Ausdruck in einer großen Glätte des melodischen Flusses verbunden mit gleichförmigen, fließenden Rhythmen, übersichtlicher Gliederung und Neigung zu äußerst raschem Tempo, jedoch nur mäßiger Lautheit (Stärke). Der Hörer fühlt aus dieser Musik ein h e i ß e s , wenn auch gemäßigt starkes Temperament heraus. Die Namen der Tondichter weisen meist auf i t a l i e n i s c h e s Blut hin, doch finden sich auch deutsche Namen, unter den Volksweisen neben den italienischen auch r u m ä n i s c h e und p o l n i s c h e, neben *Palestrina* z. B. *Pergolese, Donizetti, Bellini, Mascagni, Leoncavallo*, die dem italienischen Wesen sich nähernden *Mozart, Schubert, Haydn, Händel, Cornelius, Bruckner*.

Die merklich k ü h l e r e , im übrigen aber der bezeichneten (gemäßigt starken) Gemütsart ähnliche Hauptart des Gemütslebens findet ihren Ausdruck in einer zu mäßig raschem Tempo neigenden Musik, wie sie uns in den Werken der meisten deutschen Tondichter, in den deutschen Volksliedern und den Weisen aller dem d e u t s c h e n Stamme angehörigen Völker entgegentritt.

Beiden genannten Hauptarten steht eine dritte Gemütsart gegenüber, die ihren Ausdruck in der Neigung der Musik zu gebrochenen Tonlinien, zu übermäßigen und anderseits wieder verminderten, kleinsten Tonschritten und ungleichförmigen Rhythmen (Fünfer-Elferrhythmen), in weniger ausgeprägter Gliederung („unendliche Melodie") und Neigung zu größerer Stärke, jedoch langsamem Tempo findet. Diese Gemütsart, die sich vor allem durch hohe seelische S t ä r k e auszeichnet, ist die Art der *Bach, Gluck, Méhul, Richard Wagner, Berlioz, Liszt* und vieler anderer.

Diese allgemeinsten Arten des Gemütslebens und des ihnen zugehörigen musikalischen Ausdrucks treten natürlich nicht immer in ihrer prägnantesten und reinsten Spielart auf, sondern existieren in den mannigfaltigsten Zwischenstufen.

Ja, man kann sogar behaupten, daß die Ausscheidung dieser drei Hauptarten des Gemütslebens und ihrer Ausdrucksmusik nicht möglich gewesen wäre ohne weitere

[1] Im gleichen Verlag erscheint demnächst das mit alphabetischem Register zu obigem Buch, mit Photographien nach dem Leben, alphabetischen Uebersichten etc. ausgestattete Handbuch: „Sprache, Gesang und Körperhaltung".

unterstützende Kriterien, die zum Teil dem aufmerksamen Beobachter im Alltagsleben entgegentreten, zum Teil nur dem mit scharfem Tonsinne begabten musikalischen Hörer.

Man kann sich nämlich nicht länger der Ueberzeugung verschließen, daß die Gemütseigenschaften jedes Menschen sich, sofern er nicht absichtlich den natürlichen Gefühlsausdruck hemmt, in seiner Stimme, genauer seinem Stimmtone, oder, wie es die Phonetik bisher nannte, der Stimmqualität, ausdrücken. Um deutlicher zu werden: die hellere oder dunklere Schattierung einer Stimme, ihr weicherer oder härterer Klang, stehen mit den seelisch-gemütlichen Eigenschaften in einem A u s d r u c k s v e r h ä l t n i s. Die heißere Art, zu fühlen, findet ihren Ausdruck in dunklerem Timbre, die kühlere in hellerem Timbre, die stärkere in härter geprägter, die schwächere in weicherer Stimmqualität. Dies beobachten wir im Verkehr des täglichen Lebens gerade da, wo wir sicher sein können, daß keinerlei Kunst und Absicht das natürliche Ausdrucksverhältnis stört: im Leben der unteren Volkskreise, wenn wir die Leute bei uns und in der Fremde beobachten, ihre Volksweisen singen hören und im Gespräche belauschen.

Bestätigt wird diese Beobachtung dann noch durch die weitere, daß die von Menschenhand gemachten Instrumente, die die menschliche Stimme begleiten oder ersetzen sollen, unwillkürlich so gewählt wurden, daß sie sich d e r Stimmqualität annähern, die die jeweilige Eigenart des Gemüts ausdrückt: die Träger eines heißen Temperaments greifen zu dunkel und satt klingenden Instrumenten, die kühler Fühlenden zu hell klingenden, die stark Fühlenden zu metallisch und hart tönenden, die schwächer Fühlenden zu weich tönenden Instrumenten. Auch die Tondichter bevorzugen demgemäß die einen oder andern Instrumente, die Italiener dunkelweich klingende Instrumente, die Vertreter des starken Gefühls wie Wagner, Liszt, Berlioz die Metallinstrumente, Weber, Schumann die Holzblasinstrumente usw.

Immerhin erschließt sich die Erkenntnis jener drei Hauptarten des musikalischen Gemütsausdrucks und der drei zugehörigen Temperamente erst nach längerer Vergleichung und Beobachtung. Denn oft fließen die Grenzen ineinander über und verliert man bei der Prüfung des Einzelnen den Ueberblick über das Ganze. Auch sind die Gegensätze der einzelnen Arten nicht etwa derart scharf, daß nicht auch die eine Art manchmal Merkmale aufwiese, die die andere hat, maßgebend und unterscheidend ist eben nur das U e b e r w i e g e n der einen Merkmale bei der einen Art, das U e b e r w i e g e n der andern Merkmale bei der andern Art.

Mit der gleichen „Relativität" der Begriffe haben wir zu rechnen, wenn wir nach den weiteren Ausdrucksformen des Seelischen in der Musik blicken. Die Wärme des Fühlens drückt sich nämlich nicht nur im raschen T e m p o und den d u n k l e n Melismen aus, sondern weiterhin in der Bevorzugung der t i e f e r e n T o n l a g e n, während die kühlere Art des Fühlens neben dem langsameren Tempo und den helleren Melismen die höheren Tonlagen bevorzugt. Das ist nun nicht so zu verstehen, als ob z. B. der Tondichter mit dem w ä r m e r e n Temperament höhere Tonlagen überhaupt vermeiden würde, vielmehr ist die richtige Auffassung d i e, daß er den Ausdruck des Gefühls v o r w i e g e n d in die tieferen Tonlagen verlegt.

Gerade die Tonlinienführung, die Ausdruck des wärmeren und kälteren Fühlens ist, fällt besonders auf: eklatante Beispiele der Betonung in den höheren und höchsten Tonlagen und der gesamten Bevorzugung der hohen Tonlage bieten von den Werken Beethovens die Neunte Symphonie, „Fidelio", die „Missa solemnis", die Werke Mozarts, Schuberts. N a m e n t l i c h w e n n m a n d i e S i n g s t i m m e n b e t r a c h t e t, d r ä n g t s i c h d i e U e b e r z e u g u n g v o n d e r b e s o n d e r e n A r t d i e s e s M e l o d i s i e r u n g s p r i n z i p e s a u f. Gerade gegensätzlich — mit Betonung in der Tiefe und der „Heimat der Tonlinien" in tiefen Lagen — sind die Tonlinien z. B. in Beethovens Liedern „Adelaide", „An die ferne Geliebte", „Trocknet nicht", in Lortzings, Franz' Werken geführt. Am deutlichsten sieht man den Unterschied bei den Werken e i n e s Meisters, sofern er überhaupt beide Melodisierungsprinzipien angewendet — d. h. also in dem einen Werke wärmere Gemütsbewegungen als in dem andern ausgedrückt hat: wir fühlen deutlich und erkennen an der die Höhe bevorzugenden Tonlinienführung, daß „Lohengrin", „Der Ring des Nibelungen", „Parsifal", „Die Meistersinger", „Das Liebesmahl der Apostel", „Das Liebesverbot" aus einer kühleren, abgeklärteren Gefühlsstimmung heraus geboren sind, als die immer wieder nach der Tiefe zurückkehrenden Tonlinien im „Fliegenden Holländer", in „Tannhäuser", „Tristan und Isolde", „Rienzi", den fünf Gedichten für eine Frauenstimme. Im Gegensatz zu Wagner hat z. B. Liszt stets dasselbe Prinzip der Melodisierung angewendet: Betonung in der tieferen Lage und Bevorzugung der Tiefe als Ausdruck seines stets in wärmeren Graden webenden Gefühlslebens. Die beiden Prinzipien der Melodisierung nach der Tiefe und nach der Höhe lassen sich in ihrem deutlichen Gegensatz in der ganzen musikalischen Schöpfungswelt verfolgen, ja über diese hinaus: denn a u c h d i e g e s p r o c h e n e R e d e, die, wie bekannt, immer melodisiert wird — Sprechmelodisierung —, unterliegt dem gleichen Gesetz. Vor allem sind es aber dichterische Schöpfungen, an denen wir es beobachten. Ohne daß der Wortdichter die Sprechmelodie seiner Dichtung aufzuzeichnen bräuchte, wie sie der Tondichter notengetreu aufzeichnet, legt er sie derart deutlich in der Eigenart der Aneinanderreihung der Worte nieder, daß sie der Sprechende unschwer wiedergeben kann. Trifft der Sprechende n i c h t die „r i c h t i g e", d. h. die von dem Dichter eigentlich verlangte Melodisierungsweise, so zeigt sich dies stets an der Minderung der Wirkung: man kann eben nicht eine Dichtung, deren Melodien nach der H ö h e streben, in tiefer Tonlage und Betonung in der Tiefe sprechen. Es wirkt unnatürlich und gezwungen, wenn wir nicht in hoher Tonlage und Betonung nach der Höhe — so ungefähr im Sprechen — melodisieren, wie Richard Wagner komponierte:

> Morgenlich leuchtend in rosigem Schein;
> von Blüt' und Duft
> geschwellt die Luft,
> voll aller Wonnen,
> nie ersonnen,
> ein Garten lud mich ein, usw.

Gerade umgekehrt müssen wir z. B. *Heine* sprechen, also mit tiefer Tonlage — sei der Sprecher Tenor oder Baß — und Betonung nach der Tiefe, z. B. in dem Gedicht:

> Im Rhein, im heil'gen Strome,
> Da spiegelt sich in den Well'n
> Mit seinem großen Dome
> Das große, heilige Köln usw.

Unverkennbar erfordern dagegen hohe Tonlage und Melodisierung nach der Höhe Dichtungen von *Goethe*, und zwar, wie gleich bemerkt sein mag, anscheinend s ä m t l i c h e Dichtungen von ihm; er gehört nämlich zu denjenigen Dichtern, die immer die gleiche Art der Melodisierung anwenden im Gegensatz zu andern, wie z. B. *Schiller*, *Richard Wagner*, *Schumann*, *Beethoven*, die in den einen Werken das eine Melodisierungsprinzip, in den andern Werken das umgekehrte Melodisierungsprinzip anwenden. Man spreche also:

> Wie im Morgenglanze du rings mich anglühst,
> Frühling, Geliebter!
> Mit tausendfacher Liebeswonne,
> sich an mein Herz drängt
> deiner ewigen Wärme heilig Gefühl,
> unendliche Schöne! usw.,

und überzeuge sich durch den Versuch, daß es einfach unmöglich wirkt, dies in tiefer Tonlage mit Betonung nach der Tiefe zu sprechen.

Was an diesen einzelnen Beispielen vielleicht wie ein Zufall erscheinen möchte, das erkennt man bei der Durchprüfung einer großen Zahl von Wort- und Tondichtungen als ein großes, allgültiges Gesetz, ein Gesetz, das sich ebenso für den Forscher bestätigte, der vom gesungenen Worte von der Musik ausging, wie für den, der vom gesprochenen Worte aus zum gleichen Ergebnis kam. *Eduard Sievers*, der berühmte Phonetiker und Germanist, stellte den Grundsatz auf, „daß im Deutschen überhaupt zwei konträre Generalsysteme der Melodisierung sich einander gegenüberstehen, auch in der einfachen Alltagsrede." Das eine (hohe) System herrsche im Norden, das andere (tiefe) im Süden des deutschen Sprachgebiets vor. Die Stabilität eines Dichters in der Verwendung des einen oder des anderen Systems sei so groß, daß sie unter Umständen zum Beweis der Echtheit oder Unechtheit eines dem betreffenden Dichter zugeschriebenen Werkes werde: sei nämlich die betreffende Dichtung mit der Melodisierung wiederzugeben, die der Dichter sonst verlange, so ist das Werk ihm zuzuschreiben, andernfalls ist es unecht.

Genau zu dem gleichen Resultat kam *Joseph Rutz*, vom gesungenen Worte und der Musik ausgehend, und wie Sievers erblicken Joseph Rutz und ich in der Feststellung der Melodieführung unter Umständen ein Mittel, um die Echtheit oder Unechtheit einer Tondichtung zu beweisen: aus diesem Grunde habe ich z. B. das bekannte Lied „Willst du dein Herz mir schenken" *Bach* ab- und dem Italiener *Giovannini* zugesprochen, desgleichen das lange Zeit hindurch *Mozart* zugeschriebene Wiegenlied „Schlafe, mein Prinzchen, schlaf' ein" dem Komponisten *Bernhard Fließ* zugewiesen; das Nähere hierüber und über andere Echtheitsfragen wie den Muezzinruf in Cornelius' Barbier von Bagdad, Bachs Lukas-Passion u. a. habe ich in dem bereits erwähnten Buch „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme" behandelt.

Man möchte nun vielleicht annehmen, daß bei den einzelnen Versuchen, die auf die Feststellung der Melodieführung bei Wortdichtungen abzielen, leicht die individuelle Auffassung ausschlaggebend sein könne, wie überhaupt in all den hier behandelten Fragen.

Da ist es eben besonders interessant, festzustellen, daß die Forschungen von Sievers und Rutz gänzlich unabhängig voneinander waren, daß auch z. B. bezüglich der von mir in den „Neuen Entdeckungen" angegebenen Experimente die lediglich an der Hand des Buches erfolgte Vornahme die Bestätigung ihrer Richtigkeit erbracht hat. Sievers schrieb mir hierüber, daß die Experimente von einer Reihe seiner Mitarbeiter, unter denen sich auch Sänger befanden, vorgenommen wurden, und daß die Wirkung in den herausgegriffenen Proben zum Teil von geradezu verblüffender Deutlichkeit gewesen sei.

Daß hier keine Selbsttäuschungen etwa suggestiver Art vorliegen, dafür spricht auch die Tatsache, daß die jahrelange Wiederholung der Experimente durch die verschiedensten Personen immer wieder zu dem gleichen Resultat geführt hat.

Man kann darum sicherlich behaupten, daß wir hier am Vorabend oder vielleicht am Anbruch einer neuen Aera der Auffassung der Musik und der psychologischen Forschung stehen. In Zukunft wird neben der Eigenart der Musik in künstlerischer Beziehung ihre Eigenart in gemütlicher mit Bewußtsein auszuscheiden sein. Das Verständnis eines Meisters der Tonkunst wird erst dann ein ganzes sein, wenn wir an seinen Werken seine künstlerische Eigenart und diejenige Eigenart erkennen, die Ausdruck seines Gemütslebens und der Eigenart seiner zeitweiligen Gemütsbewegungen ist. Nicht allein der künstlerische Stil eines Tondichters, auch sein „Gemütsstil" will für sich verstanden sein als Ausdruck seines persönlichsten Fühlens. Von diesem weitestgehenden und tiefsten Erfassen des musikalischen Schaffens wird ein weiterer Schritt zur Pflege des musikalischen Elements im gesprochenen Worte führen: an die Stelle der rein logischen Wiedergabe der Dichtungen, dem nur dem Sinn nach erfolgenden Vortrag, wird die dem Sinne wie auch dem Melodisch-Rhythmischen Rechnung tragende Wiedergabe treten; der Schauspieler wird sich dem Musikalischen beugen müssen. Vom künstlerischen Gebiet wird ein anderer Schritt ins Gebiet der großzügig betriebenen Musikpsychologie führen: das Allerinnerste des fühlenden Menschen wird der Wissende nach Noten „lesen" können, die Hand, die eine Tondichtung in Noten aufzeichnet, sie zeichnet auch ein scharf umrissenes Bild des schöpferischen Gemüts.

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Biographisches — Anekdotisches — Aphoristisches.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

Von vielen Seiten, denen ich hie und da aus meinem Leben erzählte, bin ich aufgefordert worden, meine Erinnerungen niederzuschreiben und der Oeffentlichkeit zu übergeben. Ich habe mich lange nicht entschließen können, dieser Aufforderung nachzukommen, weil ich mir bewußt bin, daß viel dazu gehört, literarisch vor die Welt zu treten, wenn man mit dem Bogen besser umzugehen weiß, als mit der Feder.

Am meisten machte mir der Gedanke zu schaffen, daß ich mehr oder weniger von mir selbst sprechen müßte, sowie die Frage, wer könnte sich für das, was mir in meinem bescheidenen Künstlerleben begegnet ist, groß interessieren?

Auf der anderen Seite habe ich doch auch eine Menge bedeutender Leute kennen gelernt, habe das Glück gehabt, mit ihnen zu verkehren und mit vielen von ihnen sogar künstlerisch zu wirken, und gar viele sind darunter, bei denen man es dankbar begrüßt, wenn ihrem Bild ein weiterer Zug, eine neue Farbe, hinzugefügt wird. Ich könnte der Welt viel vorflunkern, könnte von ihren treffenden Aussprüchen berichten, die sie nie taten, und ihnen Ansichten unterschieben, an die ihr Herz nie dachte, oder ihnen mein eigenes Urteil unterlegen, in der beruhigenden Gewißheit, daß sie doch nicht mehr Einspruch dagegen erheben können. Ich weiß nur zu gut, daß dies recht oft geschieht und viel zusammenphantasiert wird, so daß manches Bild auf unverantwortliche Weise getrübt und verzerrt worden ist. Ich habe dazu keine Neigung und viel zu viel Respekt vor der Wahrheit, um derartiges zu versuchen. Ebenso habe ich mich gehütet, die mir wohlbekannten Schwächen mancher Großen zu erwähnen. Menschen, selbst die größten, sind nur Menschen, und der Vollkommenen, die gleich groß in ihrer Kunst wie in ihrem Charakter sind, gibt es nur wenige. Der Charakter hat, trotz der vielfach gegenteiligen Ansicht, nichts mit dem künstlerischen Schaffen zu tun, und im Verlauf der Zeit bleibt nur ihr Schaffen als ewiger Besitz, während die Erinnerung an ihre Mängel verschwindet. Wozu diesen Prozeß künstlich noch aufhalten? Wenn daher einesteils so manches wegbleiben mußte, so werden meine Freunde anderseits vieles Interessante in diesen Erinnerungen finden, nur bitte ich sie, nicht mit zu großen Ansprüchen an sie heranzutreten. Dürfte ich es wagen, mit den Worten eines Großen zu schließen, so würde ich sagen (mit ganz leichter Variante): „Und wie der Mensch nur sagen kann hier bin ich, daß Freunde schonend seiner sich erfreuen, so kann auch ich nur sagen: Nehmt es hin."

September 1910. *Edmund Singer (Stuttgart).*

* * *

I.

Kinderzeit. Erster Unterricht. Erste Künstlerfahrt.

Geboren am 14. Oktober 1830 in Tata (Totis) in Ungarn, wo mein Vater als Kaufmann lebte, bekam ich die ersten musikalischen Anregungen durch einen Kutscher meines Vaters, der eine besondere Zuneigung zu mir hatte und mich öfter in seinen Pelz (seine Bunda) gewickelt heimlich in das Wirtshaus mitnahm, wo Zigeuner musizierten. Diese Zigeunervorträge hatten offenbar während meiner ersten Kinderjahre schon ein gewisses Interesse an der Musik in mir wachgerufen. Für meine Entwicklung zum Musiker sollte indes ein anderer Umstand von noch größerer Bedeutung werden. Mein Vater, ein sehr intelligenter Mann und ein ausgesprochener Musikliebhaber, sah ein, daß es für sein eigenes Fortkommen wie für das seiner Kinder unvermeidlich sei, aus den beengenden Verhältnissen

des (zu einem Gutsbezirke des Grafen *Esterhazy* gehörenden) kleinen Marktfleckens hinauszukommen. Er siedelte mit den Seinigen nach Pest über, und hier erhielt ich denn auch den ersten Musikunterricht, zugleich aber auch den ersten Unterricht in der deutschen Sprache, denn bis dahin hatte ich nur ungarisch gesprochen. Mein Vater ließ uns durch einen Hauslehrer unterrichten und dieser, der meines Vaters Vorliebe für Musik kannte, ließ mir heimlich Violinunterricht geben, um ihm damit eine Ueberraschung zu seinem Geburtstage zu bereiten. Als sechsjähriger Knabe kratzte ich denn auch wirklich an dem betreffenden Tage dem beglückten Vater etwas vor, doch war mein Lehrer (ein mehr als mäßiger Geiger) ehrlich genug, meinem Vater zu sagen: „Herr Singer, der kleine Junge verdient einen besseren Lehrer, als ich es bin." Ehre daher auch seinem Andenken! — Die Folge aber war, daß ich dem Orchesterdirektor des großen deutschen Theaters in Pest, Professor *Ellinger*, zu weiterem Unterricht übergeben wurde. Ellinger, ein Schüler *Joseph Böhms* in Wien, nahm sich meiner mit großer Liebe und einem derartigen Erfolge an, daß ich bis zum Jahre 1838 schon namhafte Fortschritte aufweisen konnte. Ich erinnere mich nicht mehr recht, weshalb Ellinger meine weitere Ausbildung aufgab. Tatsache aber ist, daß es geschah, und mein nächster Lehrer der Konzertmeister am Pester Nationaltheater, *Ridley Kohné*, wurde. Dieser, der ebenfalls aus der Schule Böhms hervorgegangen war, blieb auch mein musikalischer Unterweiser, bis ich nach Wien in das Konservatorium zu Böhm selbst kam.

Wie bekannt, wurde im Jahre 1838 Pest von der großen Ueberschwemmung heimgesucht, bei der die tiefer gelegenen Stadtteile vollständig unter Wasser gesetzt wurden. Mein Vater verließ mit seiner Familie das von ihm bewohnte Haus in einem großen Backtroge und war denn auch so glücklich, in ihm den höher gelegenen Marktplatz zu erreichen, wo die Nacht im Freien verbracht werden mußte. Zu den mir aus jenen Tagen gebliebenen Erinnerungen gehört u. a. der Umstand, daß aus dem, dem unserigen gegenüber gelegenen Hause die Bewohner in großen Waschkörben durch die Fenster herabgelassen werden mußten, weil der Hauseingang unter Wasser stand. Für Kähne wurden damals in einzelnen Fällen Hunderte von Gulden bezahlt, was erklärlich ist, da der Aufenthalt in den Häusern wegen des drohenden Einsturzes zuletzt eine recht gefährliche Sache wurde. Tatsächlich stürzte auch während der Nacht das dem unserigen gegenüber gelegene Haus ein. Nach der höchst ungemütlich auf dem Marktplatz verbrachten Nacht wurde ein großer Kahn gemietet und die Fahrt über die Donau nach Ofen angetreten, eine Fahrt, die wegen des starken Eisgangs nicht ungefährlich war, so daß man erleichtert aufatmete, als man endlich halb erstarrt in Ofen landen konnte. Hier fügte ein glücklicher Zufall es, daß die befreundeten Familien *Joachim* und *Singer* in einem und demselben Hause Unterkunft fanden und die beiden fast gleichalterigen Knaben *Joseph* und *Edmund* von demselben Hauslehrer in der schweren Kunst des Lesens, Schreibens und Rechnens unterwiesen werden konnten.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich einen kleinen Irrtum in betreff von Joachims Alter berichtigen. Alle Nachschlagewerke gaben das Jahr 1831 als das Geburtsjahr sowohl Joachims wie meiner Wenigkeit an. Obwohl das nicht richtig ist, läßt es sich doch wohl erklären. Am 10. April 1840 trat ich zum ersten Male öffentlich in einem Konzerte auf. Ich war damals noch nicht zehn, aber auch nicht mehr neun Jahre alt, und so setzte man einfach bei den betreffenden Stücken auf das Programm „gespielt von dem neunjährigen Edmund Singer". Wahrscheinlich ist es Joachim ebenso oder doch ähnlich ergangen. Joachim selbst fragte mich eines Tages: „Wie kommt es, daß wir überall als im gleichen Jahre geboren angeführt werden? Ich bin doch mindestens ein Jahr älter als du!" — Ich selbst habe nach vielen Jahren endlich mein glorreiches Geburtsjahr festgestellt, während Joachim das falsche Datum ruhig weiter gehen ließ.

Nachdem wir alle nach einiger Zeit wieder nach Pest übergesiedelt waren, kam Joachim, der bis dahin von einem anderen Violinlehrer unterrichtet worden war, nach Wien zu Professor Böhm in Pension — ein Luxus, den er sich oder den vielmehr für ihn mehr als gutgestellte Anverwandte sich gestatten konnten; er hatte mehrere Oheime, die steinreich waren und ihren genialen Neffen in liberalster Weise unterstützten. Leider kann ich von mir nicht das gleiche berichten. Ich hatte zwar auch zwei Oheime, die steinreich waren, aber, wie es scheint, hatten diese von meiner Begabung keine sonderlich hohe Meinung.

Ich blieb nun in Pest unter der künstlerischen Leitung meines Lehrers Kohné und machte so gute Fortschritte, daß ich am 10. April 1840 in dem schon erwähnten, von meinem Lehrer veranstalteten Konzerte das erste Konzert von Bériot (D dur) mit Orchester spielen konnte.

Von den über mein Auftreten erschienenen Zeitungsberichten habe ich mir den folgenden aufgehoben:

„Das Konzert des Herrn D. Kohné zog ein ansehnliches Auditorium in den Redoutensaal. Das Gebotene entsprach aber auch den Erwartungen. Die grandiose Fidelio-Ouvertüre wurde mit großer Präzision vorgetragen. Unmittelbar darauf überraschte uns der kleine neunjährige Violinspieler Eduard (sic!) *Singer*, Schüler des Konzertgebers, mit dem Vortrage eines Violinkonzertes von Bériot. Wenn Eskamotagen à la Döbler vor hundert Jahren lebensgefährlich waren, so würden unsere heutigen musikalischen Wunderknaben zur Abgötterei verleitet haben. Der kleine Eduard Singer gehört wohl zu den merkwürdigsten, die wir gehört haben. Der äußerst wohlgestaltete Knabe, mit geistreichem Ausdrucke und graziöser Haltung, spielte ein schwieriges Musikstück mit ungemeiner Leichtigkeit und einem gesangsreichen Vortrage. Sein Cantabile ist ebenso zart, als er die Doppelgriffe und das Stakkato mit vieler Kühnheit und Fertigkeit ausführte. Der Enthusiasmus des Publikums gestaltete sich überaus groß, und der Miniaturkünstler ward mehreremal stürmisch gerufen."

Ueber ein weiteres Auftreten heißt es:

„Außerordentlich gefiel wieder der zehnjährige *Singer*, der Variationen von Bériot auf der Violine mit wunderbarer Präzision und Eleganz vortrug. Er erntete den rauschendsten Applaus und ward vier- bis fünfmal gerufen."

Im folgenden Jahre begab ich mich mit meinem Lehrer auf eine größere Konzertreise durch Ungarn und Siebenbürgen, wobei ich vom Hermannstädter Musikverein und vom Klausenburger Konservatorium zum Ehrenmitgliede ernannt wurde, eine Auszeichnung, auf die ich nicht wenig stolz war — und noch bin. In Klausenburg traf ich mit *H. Ehrlich* zusammen, der dort unter dem Namen Henri konzertierte, und den ich nach Jahren erst wieder in Weimar bei Liszt und dann in Berlin als hochangesehenen Musikkritiker antreffen sollte. Aus der folgenden, wieder in Pest verlebten Zeit weiß ich mich nur ganz dunkel noch zu entsinnen, daß ich dem berühmten *Bazzini* vorspielen durfte, der in liebenswürdigster Weise zu meinem Vater sagte: „Aus dem Spaß kann ‚Ernst' werden!" Nach vielen Jahren erinnerte sich Bazzini in Mailand noch des „kleinen Singer", dem er ein so günstiges Horoskop gestellt hatte.

Der Zufall wollte es, daß ich um diese Zeit zum ersten Male den großen Geiger *Ernst* wirklich hören sollte, ihn und seinen nicht minder großen Kunstgenossen *Molique*. Bei dem von Ernst veranstalteten Konzerte, dem ich beiwohnen durfte, passierte dem Künstler bei dem Vortrage des „Carnevals von Venedig" das Mißgeschick, daß ihm bei einem schnellen Strich plötzlich der Bogen zwischen die Saiten kam. Ganz naiv sagte ich zu Hause meinem Lehrer: „Wie schade, daß dies Ernst passiert ist!" Da kam ich aber schön an; mein Herr Lehrer versetzte mir einen nicht gerade zarten Klapps auf die Backe und sagte: „Dummer Junge, das war Absicht, das gehört zu den humoristischen Variationen im Carneval von Venedig!" Kohné wollte die Autorität Ernsts in den Augen des Schülers nicht herabsetzen. Der neue Effekt des großen Violinmeisters interessierte mich nun ganz besonders, und ich versuchte ihn auch. Leider gelang er nur zu gut; mein kleiner Bogen kam ganz wie bei Ernst zwischen die Saiten, aber als ich ihn — allerdings etwas hastig — herausbringen wollte, brach er in der Mitte entzwei, was mir dann wieder einige noch weniger zarte Klappse von seiten meines Vaters einbrachte.

An diese Episode aus meiner Kinderzeit mußte ich mich später in Paris lebhaft erinnern, als es dem bekannten Geiger *Haumann* in einem Konzerte ähnlich wie Ernst erging. Auch ihm kam der Bogen zwischen die Saiten, aber bei ihm lief die Sache nicht so glimpflich ab wie bei Ernst; während dieser seinen Bogen glücklich wieder herausbrachte, brach der Haumanns bei dem heftigen Ruck in der Mitte ab.

II.

Wien — Paris.

In meinem zwölften Jahre kam auch ich nun nach Wien auf das Konservatorium zu Professor *Böhm*. Ich wurde sofort in die sechste Klasse (die höchste) aufgenommen und hatte daneben wöchentlich zwei Privatstunden bei Böhm. In der Kompositionslehre wurde ich von Professor *Preyer* unterrichtet. In der Pension, in der man mich untergebracht hatte, wohnte auch *Piatti*, der nachmalige berühmte Cellist. Auch *Leschetizky* habe ich damals kennen gelernt. Der Unterricht Böhms war sehr anregend, obwohl der Meister nur selten die Geige zur Hand nahm, um vorzuspielen. Man wußte aber genau, daß er alle die Stücke, die er einstudierte, selbst auf das eifrigste übte, und ich wie viele andere seiner Schüler haben oft vor der Türe seines Zimmers gestanden und seinem herrlichen Spiele gelauscht. Er spielte nie öffentlich, weil das Erscheinen vor dem Publikum ihn nervös machte; man erzählte sogar, einmal habe die Aufregung, die sich seiner unmittelbar vor seinem Auftreten in einem Konzerte bemächtigte, einen derartigen Grad erreicht, daß er darüber in Ohnmacht gefallen sei und infolgedessen es ein für allemal aufgegeben habe, vor einem größeren

Hörerkreise zu spielen. In dem einen Jahre, das ich unter seiner Anleitung verbrachte, machte ich derartige Fortschritte, daß ich beispielsweise im Prüfungskonzerte eines der schwierigsten Stücke von Ernst, die Ludovic-Fantasie, spielen konnte. Beiläufig wurde mir in diesem Konzerte von einem liebevollen Schulgenossen (wer es gewesen ist, haben wir nie herausbekommen) ein ganz perfider Streich gespielt. Während ich für wenige Augenblicke das Zimmer, in dem wir Solisten uns aufhielten, verlassen, hatte der liebenswürdige Freund es für geboten erachtet, die sämtlichen Wirbel meiner Geige zurückzudrehen, so daß ich bei meiner Rückkehr mein Instrument mit umgeworfenem Steg vorfand. Professor Böhm war ganz außer sich und ordnete sofort an, daß die Nummern des Programms umgestellt würden, denn es war vorauszusehen, daß geraume Zeit vergehen werde, bis die Geige wieder in Ordnung gebracht sei und sich ihre Saiten nicht mehr verstimmten. Während ich dann mein Stück spielte, rief Professor Böhm wiederholt von der Galerie herab, von der aus er zuhörte: „Stimmen!"

Böhms Persönlichkeit war äußerst gewinnend. Er war vornehm, anscheinend kühl, aber nie steif. Auch wurde er nie ungeduldig, selbst dann nicht, wenn er die eine oder andere Stelle wohl ein Dutzendmal wiederholen ließ, bis sie so herauskam, wie es seiner Ansicht nach der Fall sein sollte — das richtige Mittel, die eigene Individualität des Schülers zu wecken. Hie und da erzürnt, ließ er sich gleichwohl nie zu einer verletzenden Aeußerung hinreißen. Ein Schüler von *Rode*, vereinigte er in seiner Methode deutsche und französische Schule. Nichts war bei ihm mehr verpönt, als süßlicher, manierierter Vortrag. „Sie sind ja heute wieder einmal recht g'fühlvoll", pflegte er zu sagen. „G'sundes Spiel, g'sundes Gefühl, g'sunde Technik muß ein Künstler haben, dann erst ist er ein Künstler." In diesem Sinne lautete denn auch mein Zeugnis, das ich pietätvoll aufbewahrt habe. Am Schlusse des Lehrjahres schrieb er an meinen Vater (und seine Worte habe ich mir als Leitsatz für mein ganzes Leben angeeignet): „Sie können Ihren Sohn jetzt aus dem Konservatorium nehmen; was er jetzt noch zu lernen hat, muß er aus sich selbst heraus lernen. Wenn ihm das gelingt, so hoffe ich nicht nur, sondern bin überzeugt, daß er ein ausgezeichneter Künstler werden wird."

* * *

Nachdem ich ein Jahr lang auf dem Wiener Konservatorium zugebracht, trat an meinen Vater die große Frage heran: „Was nun mit meinem Jungen?" Man entschied sich für Paris. So wertvoll für mich die Erinnerungen an meinen fast zweijährigen Aufenthalt in Paris auch immer geblieben sind, so waltet bei mir doch kein Zweifel darüber ob, daß ein Aufenthalt in Deutschland und namentlich in Leipzig besser für meine ganze Zukunft gewesen wäre. Vor allem hätte ich dann den von mir schwärmerisch verehrten Meister *Mendelssohn* kennen gelernt, ein Glück, das Joachim zuteil wurde, der, darin wie fast in allem viel glücklicher als ich, auch *Schumann*, dem von mir nicht minder hoch verehrten Meister, nahetreten durfte.

Von dem ersten Prokuristen des Hauses N...... in Wien bekam ich bezw. mein Vater einen Empfehlungsbrief an den Chef des Hauses in Paris. Mein Vater und ich präsentierten uns, in Paris angelangt, mit unserem Brief dem großen Geldfürsten, der uns wohlwollend empfing und, nachdem er das Schriftstück (das in hebräischer Sprache abgefaßt war) gelesen hatte, einen Diener rief und ihm befahl: „Führen Sie die Herren zu meiner Tochter und sagen Sie ihr, ich empfehle ihr den jungen Mann." Frau Baronin N...... empfing uns dann auch sehr huldvoll und erkundigte sich sehr eingehend nach unseren Wünschen. Diese gipfelten in dem Verlangen, daß ich in das Konservatorium aufgenommen werden möchte, was damals für Ausländer mit großen Schwierigkeiten verknüpft war. Frau v. N.... versprach uns dabei, ihr Bestes zu tun, und uns in frohen Hoffnungen wiegend, verließen wir das prachtvolle Palais. Ich weiß nun nicht, hatte die Dame mehr versprochen, als zu tun in ihrer Macht stand, oder hatte sie überhaupt nicht weiter an uns gedacht — kurz, wir hörten nichts mehr über die Angelegenheit, und mein Vater mußte abreisen, ohne von dem stolzen Gefühle durchdrungen zu sein, seinen Sohn als Schüler des weltberühmten Pariser Conservatoire zurückzulassen. Nach Verlauf von etwa drei Wochen kam indes ein Brief von der Dame an mich mit einer Einlage von 50 Francs, die ich aber in höflichster Form als irrtümlich an mich gelangt der Frau Baronin zurückgehen ließ. So endeten meine Beziehungen zu dem Hause der Protektorin in Paris! Ueber meine Beziehungen zu dem englischen großen Hause N...... werde ich später eine ergötzliche Geschichte zu berichten haben. —

Unterdes hatte ich den bekannten Verleger *Maurice Schlesinger* kennen gelernt, der sich in liebenswürdigster Weise meiner annahm und mich mit dem berühmten Direktor des Konservatoriums, *Habeneck*, bekannt machte. Konnte dieser mir auch nicht ohne weiteres zur Aufnahme in das seiner Leitung unterstehende Institut verhelfen, so verschaffte er mir doch wenigstens freien Eintritt in die berühmten Konservatoriumskonzerte, was für einen armen Teufel wie mich eine wahre Wohltat war, denn da fast der ganze Saal abonniert war, gab es nur wenige Plätze, die verkauft werden konnten, und diese wenigen wurden verlost, und man mußte darauf gefaßt sein, durch das Los einen der teuersten zugewiesen zu erhalten, was unter Umständen, z. B. für meine bescheidene Börse, nicht gerade ein Haupttreffer gewesen wäre.

Von großem Werte war mir die Bekanntschaft meines genialen Landsmanns *Steffen Heller*. Dankbar werde ich stets der Liebenswürdigkeit gedenken, mit der sich der Meister des in dem großen Seine-Babel ganz allein dastehenden jungen Mannes annahm. Seiner Empfehlung verdankte ich es hauptsächlich, daß ich in zwei großen Soireen, bei *Cremieux* und dem großen Finanzmann *Fould*, spielen durfte. Am bekanntesten wurde ich jedoch durch mein Auftreten in einem der großen Konzerte, die von der von Schlesinger herausgegebenen „Gazette musicale" für deren großen Abonnentenkreis veranstaltet wurden. In diesen Konzerten traf sich alles, was es von musikalischen und literarischen Berühmtheiten in Paris gab. Hier sah ich auch zum ersten Male die schöne Frau *Pleyel*, ehe ich sie noch zu hören Gelegenheit hatte, und hier lernte ich auch *Chopin* kennen, mit dessen Schülern ich schon vorher Bekanntschaft gemacht hatte. Ueber mein Debüt besitze ich noch einige Zeitungsausschnitte, von denen einer hier folgen möge:

In dem „Journal des Théâtres" hieß es: „Wenn Ungarn und Oesterreich uns einen Liszt, einen Thalberg sandten, gaben wir ihnen dafür einen Baillot, Rode, Lafont, Artot und einige andere Künstler, die uns Ruhm brachten. Aber hier handelt es sich um einen vierzehnjährigen Virtuosen, der ein Nebenbuhler der berühmtesten Violinisten zu werden verspricht. Es ist hier schon Grazie, Kühnheit, kräftige Bogenführung vorhanden; es ist hier mehr als eine Hoffnung, es verspricht eine reiche Zukunft. Wir haben vor einigen Tagen Herrn Edmund Singer gehört, und der Enthusiasmus, den er unter seinen Zuhörern erregte, muß ihn aufmuntern, sich in den Eigenschaften, die er bereits besitzt und die nur durch lange und anhaltende Studien zu erreichen sind, zu vervollkommnen: Der Schüler kann nur durch solchen Preis zum Meister werden."

Chopin hörte ich im Saal Pleyel gelegentlich des Konzertes, das er jährlich zu veranstalten pflegte. Noch heute, nach vielen, vielen Jahren ist mir der gewaltige Eindruck unvergeßlich, den das Spiel dieses gottbegnadeten Mannes auf mich machte. Es gilt das namentlich von dem Vortrage der „Berceuse", die ich für eine der wundervollsten Perlen der gesamten Klavierliteratur halte, und wie es gewisse Klavierstücke gibt, die ich nie wieder so wie von Liszt gehört habe, so habe ich die „Berceuse" nur noch einmal annähernd so wie von Chopin gehört, und zwar von — Liszt. In dem Spiele Chopins lag eine Melancholie, die geradezu ergreifend wirkte, und doch hatte der ganze Vortrag auch ganz und gar nichts Krankhaftes an sich. Bei dem Chopinschen Konzerte geriet ich übrigens in keine kleine Verlegenheit. Ich hatte einen der Stalle d'Orchestre-Plätze geschenkt bekommen, also einen der teuersten. Es war das erste Konzert, das ich in Paris besuchte. Ahnungslos war ich in meinem dicken Winterrock und in nichts weniger als salonmäßigen Stiefeln auf meinen Platz in einer der vordersten Reihen gegangen. Plötzlich erscheint eine Dame in großer Toilette und läßt sich nach einem erstaunten Blick auf mich an meiner Seite nieder, kurz darauf kommt eine zweite, die auf der anderen Seite neben mir Platz nimmt; als nun nach und nach die Herren in Frack und weißer Binde erschienen, wurde es mir denn doch etwas „schwuhl" zumute und ich konzentrierte mich langsam nach hinten.

Im großen und ganzen ging es mir nicht gerade glänzend in Paris. Mein guter, sorgsamer Vater hatte meine Wohnung (sie bestand in einem Parterrezimmer mit Steinfliesenboden in einem kleinen Hotel in einer der längst verschwundenen Straßen in der Nähe des Louvre) im voraus bezahlt und mir das Geld für Wäsche, Kost und Heizung auf das genaueste abgezählt für längere Zeit zurückgelassen, aber er hatte seine Rechnung ohne meine, namentlich in der damaligen Zeit meines Lebens sehr unpraktische Lebenseinteilung gemacht. Kurz, nach einiger Zeit machte ich die für mich höchst unliebsame Entdeckung, daß mir, abgesehen von meiner bereits bezahlten Wohnung für meine ganze Lebenshaltung alles in allem 25 Sous für den Tag übrig blieben. Von diesen 25 Sous bekam den Löwenanteil die alte Köchin des Hotels, die mich in Affektion genommen hatte und mich mit ausreichenden, wenn auch nicht gerade lukullischen Mahlzeiten versorgte, der Rest wurde für dieses und jenes und vor allem für den Kaffee verwendet, den ich in einem benachbarten Estaminet einnahm, und wobei ich mich einesteils wärmte, und mich durch Lesen der Journale im Französischen übte und vervollkommnete. Auf Heizung

wurde verzichtet, und manchmal machte ich meine Kompositionsstudien im Bett, wo es wenigstens hübsch warm war. So traf mich eines Tages mein guter Pester Lehrer Ridley Kohné, der auf seiner Hochzeitsreise nach Paris gekommen war, zu seinem Erstaunen mittags 12 Uhr noch im Bett. Ich mußte beichten, und das Resultat war, daß ich wieder einmal ein anständiges Mittagessen bekam und ein Paar Manschettenknöpfe, die ich zu „ma tante" getragen hatte, einlösen konnte. Ich verschwieg ihm auch, daß ich in meiner Not einmal in einer Nacht für 5 Francs Tanzmusik gespielt hatte. Bei diesem Besuch habe ich meine getreue Lebensgefährtin, meine Maggini, zum ersten Male in Händen gehabt. Dieses herrliche Instrument war ein Erbstück der Familie, aus der Kohné in Venedig eine Tochter geheiratet hatte. Eine böse Zunge behauptete, Kohné habe seine Frau überhaupt nur der Geige wegen geheiratet. Ich war entzückt von der Geige, welche eines der schönsten Instrumente dieses berühmten Meisters ist, aber an eine Erwerbung war nicht zu denken, weil Kohné 10 000 Francs für sie verlangte. Wie ich später doch in den Besitz des Instruments gelangt bin, erzähle ich an anderer Stelle.

Von Paris weiß ich aus damaliger Zeit noch von einigen Erlebnissen zu berichten, die für mich unvergeßlich geblieben sind. Dazu gehören u. a. die Aufführung Beethovenscher Symphonien unter *Habenecks* Leitung, die in kaum zu übertreffender Vollendung von dem herrlichen Orchester gespielt wurden, und ein Konzert zu Ehren *Spontinis* im Konservatorium, in dem der erste Akt der „Vestalin" gespielt wurde. Spontini, der dem Konzert in einer Loge beiwohnte, wurde von dem Publikum durch geradezu begeisterte Ovationen ausgezeichnet, die dem Meister Tränen der Rührung entlockten. Unvergeßlich ist mir auch eine Aufführung des „Don Juan" in der italienischen Oper, bei der die Hauptpartien mit *Lablache*, der mir als Leporello ganz besonders imponierte, *Ronconi*, *Mario*, der *Grisi* usw. besetzt waren. Welch ein Ensemble das war, brauche ich wohl kaum anzudeuten. Auch die große Oper und die Opéra Comique durfte ich dank der Freigebigkeit einiger meiner Freunde besuchen. In der Opéra Comique hörte ich u. a. die Sirène von Auber, worin die Hauptpartie eigens für eine Sängerin, Frl. *Lavoix* (nomen est omen), die eine ganz fabelhafte Höhe hatte, geschrieben war.

Endlich aber konnte ich mich der Einsicht nicht mehr verschließen, daß ein weiterer Aufenthalt in Paris für mich zwecklos sein werde, und da auch mein guter Vater nicht in der Lage war, mir die Mittel für einen weiteren dortigen Aufenthalt zu gewähren, wurde die Heimreise angetreten.

(Fortsetzung folgt.)



LEO SLEZAK.

Unsere Künstler.

Erik Schmedes — Leo Slezak.

Zwei Wiener Heldentenöre.

DIE beiden Heldentenöre, die der Stolz der Wiener Hofoper sind, weisen trotz ihrer künstlerischen Verschiedenheit eine leichte äußere Aehnlichkeit miteinander auf: es sind beides Riesen von Gestalt, der Däne sowohl wie der Mährer, mit freundlich treuherzigen Knabengesichtern. Hier endigt freilich auch schon die Parallele. Denn *Schmedes* ist der Typus des Ensemblekünstlers, während *Slezak* sich nach und nach völlig auf den „star" hinausspielt und nun sogar schon anfängt, Caruso Konkurrenz zu machen.

Entdeckt sind sie beide durch Mahler worden, und beide verdanken ihm ihr Bestes. Aehnlich wie bei seinem weiblichen „star", Selma Kurz, hat Mahler auch seinen stimmbegabtesten Tenor Leo Slezak mit fester Hand im Ensemble festgehalten, hat ihn gelehrt, sich der Gesamtwirkung unterzuordnen, und erst seit Mahlers Scheiden ist Slezak zu der Wiener Hofoper in ein Gastierverhältnis getreten und ist fast überall in Europa und Amerika häufiger zu hören, als in Wien.

Auch *Erik Schmedes* hat vor einiger Zeit das Bedürfnis gefühlt, „star" zu spielen, und hat in Amerika gesungen — mit Erfolg und Mißerfolg. Mit Mißerfolg für Amerika, wo man den Sänger allein nach der Stimme beurteilt und die viel edlere Art Schmedes' gar nicht begriff. Mit Erfolg für Wien, wo man während seiner Abwesenheit so ziemlich alle deutschen Heldentenöre von Ruf aushilfsweise gastieren ließ, um schließlich zu finden, daß kein einziger sich mit Schmedes vergleichen ließ. Mancherlei Bedenken, die in der letzten Zeit gegenüber seiner abnehmenden Stimmkraft laut wurden, verstummten jetzt vor seinen prachtvollen Gesamtleistungen. Aus diesen heraus will Schmedes beurteilt sein, in einem Ensemble, auf das er sich aufs feinste einstimmt. Darum hat Schmedes auch auf seinen europäischen Gastspielreisen niemals so wirken können, wie auf der Bühne, der er als ständiges Mitglied angehört.

Ob man von einem „geistigen" Durchdringen einer Rolle bei ihm sprechen kann, weiß ich nicht, jedenfalls aber von einem bewunderungswürdigen Instinkt. Die Stimme, ein weicher, etwas dunkel gefärbter Tenor — Schmedes hat eigentlich als Bariton angefangen — hat, dies ist nicht zu



SLEZAK ALS RADAMES IN AIDA.



ERIK SCHMEDES.

leugnen, trotz der Jugend des Sängers den anstrengenden Wagner-Rollen bereits ihren Tribut zahlen müssen. Was indessen nicht hindert, daß ihr sympathischer Klang, das musikalische Wesen des Künstlers, seine Art zu deklamieren, noch immer zu starken Wirkungen führt. Freilich, wir sagten es schon: das wichtigste bleibt die Gesamtleistung. Diese mächtige Gestalt mit ihren natürlich edlen Bewegungen, die völlig ungesuchte Art, eine Figur plastisch vor uns hinzustellen — dies sichert Schmedes seinen ersten Platz unter den Tenören. Jung Siegfried ist und bleibt seine schönste Leistung: da ist keiner, dem man die knabenhafte Kraft, die gutmütige Wildheit, die kindliche Versonnenheit so glaubte wie ihm. Auch sein Lohengrin ist eine wunderschöne, von innen heraus durchleuchtete Gestalt. Eben in der letzten Zeit hat er in Bittners „Musikanten" die Titelrolle, eine prächtige deutsche Kernfigur geschaffen. Eine seiner schönsten Leistungen ist der Siegnot in Pfitzners herrlicher „Rose vom Liebesgarten", eine Gestalt voll adeliger Ritterlichkeit und zarter Schwärmerei. Natürlich hat das darstellerische Talent Schmedes' seine Grenzen, und sein Tristan scheint mir dabei angelangt zu sein. Die Natur des Künstlers drängt stürmisch nach hinaus; das Insichhineinleben, wie Tristan es tut, scheint ihm fremd zu sein. Vielleicht nur einstweilen.

Spricht man von *Leo Slezak*, so meint man zunächst immer den Sänger damit. Und in der Tat wird es nicht viel so blühende, kräftige, leuchtende Stimmen geben, wie dieser Tenor es ist, dem sein Besitzer sorgfältige Pflege und Schliff angedeihen läßt und der jüngst von Jean de Részke in Paris die letzte Feile erhalten hat, zu einer Zeit, da sein Herr schon ein berühmter Künstler war. Als Slezak nach Wien kam, hatte der damals noch etwas ungeschickt zutappende junge Riese nur Stimme; heute aber hat er viel mehr.

Ursprünglich ganz ohne schauspielerische Fähigkeiten, hat er sich nach dieser Seite überraschend vertieft, ja in drei seiner letzten Rollen, dem Tannhäuser, dem König in „Wintermärchen" und dem Othello, bietet er so ergreifende darstellerische Leistungen, wie sie ihm noch vor wenigen Jahren nicht möglich gewesen wären. Alles, was man hoffen kann, ist nur, daß diese prächtige Begabung heil aus den Fährlichkeiten des Starwesens herausgehe, dem er sich jetzt mit Haut und Haar verschrieben hat. Ein Beispiel: er singt in Wien den Othello italienisch, weil er ihn so für seine internationalen Tourneen studiert hat — und also müssen, da Zweisprache-Vorstellungen in Wien nicht gestattet sind, alle anderen Sänger ihre Partien italienisch lernen, weil der aus Brünn gebürtige Signor Slezak nicht die Zeit findet, die Partie für Wien deutsch zu studieren. (Anm. der Red.: Wir können in diesem Falle dem Sänger nicht so unrecht geben. Es wäre ja geradezu ein Ideal, wenn Standard-Opern in der Originalsprache gesungen würden.) Beständig gastierend, Konzerte gebend, ist er auch regelmäßig heiser, wenn er in Wien singen soll — kurz, alle Unarten des Stars hat der prächtige, urwüchsige Künstler nur allzu rasch erlernt, und man möchte nur hoffen, daß er sich sie ebenso rasch wieder abgewöhnt, was wohl freilich erst sein wird, bis das jetzt an der Wiener Hofoper herrschende Regime einem klugen und geschmackvollen Ensemblesystem gewichen ist. Möchte sich Slezak rechtzeitig seiner Tenorkollegen Van Dyck und Naval erinnern, die auch mit tausend Masten als stars von der Wiener Hofoper wegzogen und wenige Jahre später nur allzu gern wieder dauernd in den Verband dieses Kunstinstitutes getreten wären. . . .

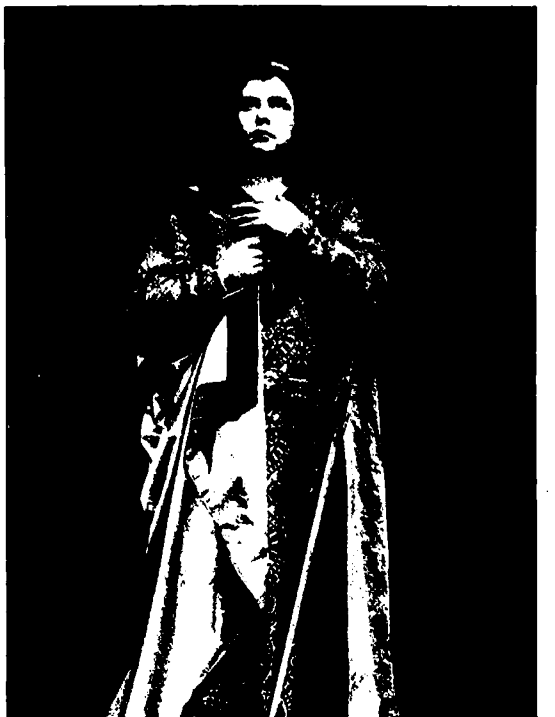
Wie dem auch sei: zwei Persönlichkeiten wie Schmedes und Slezak es sind, werden gewiß nicht auf vielen Bühnen nebeneinander wirken. Und ihr Besitz gehört mit in die Dankesschuld an Gustav Mahler hinein, die ihm die Wiener nie so recht abgetragen haben.

L. Andro.

Praktische Reformarbeit auf dem Gebiete des Schulgesangs.

DIE Mängel im heutigen Betriebe des Schulgesangunterrichts erfreuen sich so allgemeiner Anerkennung, sind in den letzten Jahren so eingehend und oft besprochen worden, daß sich ein nochmaliges Herzählen erübrigt. Die Ursachen des fast allgemeinen Mißerfolges dieses Unterrichtszweiges werden wir zwei verschiedenen Faktoren zuschreiben müssen, einesteils dem bisher herrschenden Schulsystem, das der Musik keinen wirklichen Platz gönnt, andernteils der unvollkommenen oder mangelnden musikalischen Vorbildung der Lehrer.

Die an den Schulen Gesangunterricht Erteilenden — ich möchte hier die höheren Mädchenschulen besonders in Betracht ziehen — sind entweder wissenschaftliche Lehrer oder Lehrerinnen, die einigermaßen musikalisch sind, oder



SCHMEDES ALS LOHENGRIN.

Musiker, deren pädagogisches Wissen und Können häufig zu wünschen übrig läßt. Die letzteren, vom musikalischen Standpunkte aus ja eigentlich höher einzuschätzenden, erreichen unter Umständen noch weniger, weil es ihnen in der Regel darauf ankommt, durch imponierende Aufführungen für den Ruhm ihres Namens zu sorgen. Die musikalischen und stimmbegabten Schüler sind ihre Lieblinge und dürfen sich zugunsten der Klassenleistungen ihre Stimmen überanstrengen, weil sie die andern ja führen und die „Stimme halten" müssen. Die Namen der „andern" kennt der Lehrer oft kaum; trotzdem wird aber auf das Zeugnis — im günstigen Fall nach einmaliger flüchtiger Prüfung — ein Urteil gesetzt, aus dem die Eltern leider manchmal als feststehend ersehen, daß ihr Kind „unmusikalisch" ist. In jedem andern Fach sucht der Lehrer, jedes Kind zu einer gewissen Reife zu bringen; er müht sich gerade mit den schwächsten am meisten. Im Gesangunterricht dagegen wird fast durchweg mit der zufälligen Begabung Einzelner gewuchert, und die andern kommen nur als Masse in Betracht.

Die Ausführungsbestimmungen zu dem Erlasse vom 18. August 1908 über die Neuordnung des höheren Mädchenschulwesens änderten die Stellung des Gesangunterrichts mit einem Schlage. Er sollte nicht mehr Erholungsstunde sein oder nur den Chor zur Verschönerung der Schulfeste stellen. Die Bestimmungen geben ihm eine bedeutsame Aufgabe: „Der Gesangunterricht der Schule hat den Grundstein für die allgemeine musikalische Erziehung zu legen. Daraus erwachsen ihm folgende Sonderaufgaben:

1. Erziehung zum Musikhören;
2. die eigentliche Gesanglehre;
3. Aneignung der im geistlichen und weltlichen Liede niedergelegten Schätze der Tonkunst;
4. Bildung des musikalischen Geschmackes;
5. Vermittlung der für jeden Gebildeten wünschenswerten Kenntnisse nicht nur aus dem Gebiete des Gesanges, sondern der Musik überhaupt."

Anfang des Jahres 1909 war der Tonika-Do-Bund gegründet worden in der Absicht, für Einführung einer rationellen Gehörbildung in den elementaren Musikunterricht von Schule und Haus mit Hilfe der Tonika-Do-Methode (einer den deutschen Verhältnissen angepaßten Bearbeitung der in den englischen Elementarschulen seit Jahrzehnten bewährten Tonic Sol-fa Method) zu wirken. Als die Bestimmungen über die Mädchenschulreform erschienen, trat die junge Vereinigung sofort an die Aufgabe heran, eine Stätte zu schaffen, in der Lehrer ausgebildet werden konnten, die den Anforderungen des neuen Lehrplans genügen und das, was er vorschreibt, tatsächlich ausführen könnten. Denn was nützen die schönsten Anordnungen, solange sie nur auf dem Papier stehen.

Im Januar 1910 wurde dieses *Seminar* bescheiden unter dem Titel „Fachkurse für Schulgesang-Lehrerinnen und -Lehrer" mit sieben Schülerinnen in *Hannover* eröffnet. Die Beteiligung des „*Vereins zur Förderung weiblicher Bildung*" und der „*Musikgruppe Hannover des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen*" an den Vorträgen der Musikgeschichte hatte es ermöglicht, die Kurse mit der für die Aufwendung an Lehrkräften und Stundenzahl verhältnismäßig kleinen Schülerzahl zu beginnen. Merkwürdig ist es, daß sich für diese Kurse nicht ein einziger männlicher Schüler eingefunden hatte, eine Erscheinung, die wir auch allgemein in den Klavierlehrer-Seminaren der Konservatorien in den Großstädten beobachten. (Sehr richtig! Red.) Und doch weisen die Musiklehrer-Verzeichnisse in manchen Städten fast doppelt soviel Herren als Damen auf. Sollten die Herren sich etwa das notwendige Unterrichtsrüstzeug so aus dem Künstlerärmel schütteln können? —

Doch zurück zu unserem Seminar. Der Unterricht gliedert sich in folgende sieben Fächer: Pädagogik, Gehörbildung und Vomblattsingen, Stimmbildung, Harmonielehre, Musikgeschichte, Akustik, Instrumentenlehre.

Die pädagogische Unterweisung zerfällt in eine theoretische und praktische. Die erstere (Lehrer: Oberlehrer Dr. *Tuengerthal*) vermittelt die Kenntnis der Grundzüge der Psychologie und Logik, Erziehungs- und Unterrichtslehre, Geschichte der Pädagogik und Schulkunde. Die praktische Pädagogik umfaßt drei Stunden wöchentlich, von denen zwei im Anfang dem Hospitieren in den Schulgesangsklassen der Lehrerin *(Nora Becker)*, später den Lehrproben der Seminaristinnen in einer für diesen Zweck zusammengestellten Kinderklasse gewidmet sind, während die dritte Stunde der Vorbesprechung, Anweisung und Beurteilung des Gehörten und Auszuführenden gehört. Daneben werden die Schülerinnen mit den bedeutenderen gebräuchlichen Schulgesangsmethoden bekannt gemacht.

Ihr eigenes musikalisches Können erwerben sich die Seminaristinnen in den andern Stunden. Die Gehörbildung (Lehrerin: *Agnes Hundoegger*) will sie befähigen, „eine Melodie (Dur oder Moll mit einfachen Modulationen) richtig vom Blatt zu singen und eine gehörte richtig niederzuschreiben". Zwei bis drei Stunden wöchentlich sind hierfür angesetzt; außerdem nehmen die Seminaristinnen an den Uebungen des a cappella-Chores „Brahms-Bund" teil. —

Die Erziehung zum bewußten Hören und Vomblattsingen erfolgt im Seminar nach der Tonika-Do-Methode. Die Befürchtung, daß die Benutzung einer speziellen Methode die Schüler für einen bestimmten Weg festlege, ist dadurch ausgeglichen worden, daß das Institut Vertreter anderer Gehörbildungsmethoden auffordert, den Seminarschülern persönlich ihren Unterrichtsweg darzulegen. Die Tonika-Do-Methode ist sozusagen der feste Grund, der den Schülern gegeben wird, von dem aus sie andere Methoden mit Leichtigkeit übersehen und, falls es später einmal von ihnen verlangt wird, sich auch in sie einarbeiten können. Diese Freimütigkeit und Unvoreingenommenheit anderen Prinzipien gegenüber ist besonders anerkennenswert, da sie in der Musikwelt leider selten zu finden ist.

Die Benutzung einer eigenen Schrift im Anfang des Unterrichts (die Anfangsbuchstaben der aretinischen Silben für die sieben Tonleiterstufen und eine sehr übersichtliche und einfache Taktbezeichnung) stößt vielfach auf Widerspruch. Sehr mit Unrecht; denn daß durch die oft gerühmte „Anschaulichkeit" der Notenschrift allein nicht Blattsänger erzogen werden, ist ja durch die negativen Erfolge des bisherigen Systems erwiesen. Da der neue Lehrplan für die höheren Mädchenschulen drei Jahre Zeit bis zur Einführung in die Notenschrift läßt, könnte man diese sehr wohl nützen, indem man mit Hilfe einer vorbereitenden Methode das musikalische Ohr weckt und Begriffe schafft, die die toten Zeichen mit Leben und Klang füllen. Die Tonika-Do-Methode eignet sich noch besonders für Klassenunterricht, weil sie eine Fülle von Möglichkeiten bietet, den Unterricht zu beleben und jeden einzelnen Schüler zur Mitarbeit heranzuziehen.

Sehr gründlich betrieben wird auch die Stimmbildung (Lehrerin: *Alma Bräuer*). Sie will die Seminaristinnen dazu führen, ein Lied „möglichst klangschön, sprachlich deutlich, sinngemäß phrasiert und ausdrucksvoll vortragen zu können", um ihren späteren Schülern darin ein Vorbild zu sein. Daneben wird die Kenntnis des Baues und der Funktionen der Atmungs- und Stimmorgane, der Sprache und ihrer Behandlung vermittelt. Das Lernen der Aussprache und Bedeutung der italienischen Musikbezeichnungen ist noch diesem Fache zugeteilt.

Die Harmonielehre (Lehrerin *Martha Steinmetz*) stellt ebenfalls die praktische Anwendung in den Vordergrund. Zu den in diesem Fache üblichen Arbeiten der Akkord- und Harmonielehre treten hier noch Uebungen im Bestimmen von Akkordfolgen und Modulationen nach dem Gehör, im Vomblattspielen von Frauenchören (Partitur) und im Transponieren einfacherer Begleitungen.

Auf die Prüfung im Klavierspiel hat sich die Seminaristin privatim vorzubereiten. Verlangt wird darin das Vomblattspiel einfacher Begleitungen und gute Ausführung eines schwierigeren Klavierstückes oder einer entsprechenden Begleitung.

Die Musikgeschichte (Lehrer: Prof. *Gürke*) teilt sich in Vorträge, an denen, wie schon erwähnt, Hospitanten teilnehmen, und Uebungsstunden für die Seminaristinnen, die diesen Gelegenheit zur Wiederholung und Vertiefung des in den Vorträgen behandelten Stoffes geben.

Als Ergänzung treten dann noch zwei kürzere Kurse in Akustik und Instrumentenlehre dazu. Der erstere (Lehrer: Prof. Dr. *Bräuer*) gibt eine Einführung in die physikalischen Grundlagen der Musik; der zweite unterrichtet über den Bau und Gebrauch der wichtigsten Musikinstrumente.

So bieten diese Fachkurse eine wirklich umfassende, zweckentsprechende Vorbildung für den Beruf der Schulgesanglehrerin. Und es wird streng und ernsthaft dort gearbeitet, aber gerade daher mit einer wirklichen Freude und Begeisterung. Davon konnte ich mich gelegentlich einer Semesterprüfung, der ich vor den Ferien beiwohnen durfte, überzeugen.

Maria Leo (Berlin).

* * *

Während der Abfassung dieses Artikels ist die „Prüfungsordnung für Schulgesanglehrer in Preußen" erschienen (Heft 7 des Zentralblattes für die ges. Unterrichtsverwaltung in Preußen). Eine Besprechung der neuen Prüfungsordnung wird folgen. Red.

Von den Münchner Musikfesten.

Unter den vielen musikalischen Veranstaltungen der diesjährigen Münchner Ausstellung war das *Französische Musikfest* in sozialer Beziehung das bemerkenswerteste. Die „Société française des amis de la musique" hatte das Patronat über das Fest übernommen, war nach München eingeladen worden und an den Darbietungen selbst wesentlich beteiligt gewesen. Man konnte also mit Recht von einer ersten offiziell französischen Veranstaltung innerhalb des deutschen Musiklebens sprechen, die als solche etwas Einzigartiges bedeutete. Wenn das Ergebnis in gesellschaftlicher, nicht etwa rein künstlerischer Beziehung trotz der außergewöhnlichen Gastfreundschaft, die München bei dieser Gelegenheit bewiesen, hinter den Erwartungen in gewissen Beziehungen zurückstand, so trugen daran die Einseitigkeit der Richtung, die in den Programmen ausgesprochen war, die Hauptschuld. In drei fast dreistündigen Orchesterkonzerten und zwei ebenso außergewöhnlich langen Matineen wurden sicher viele unbekannte und auch in neuester Zeit entstandene Kompositionen aufgeführt. Dennoch hatte man nicht den Eindruck, daß das eigentlich „moderne" Frankreich, das so viel des Interessanten und problematischen bietet, nach jeder Richtung hin genügend vertreten war. *Claude Debussy*, dessen symphonische Fantasie „La mer" man beispielsweise u. a. so gerne einmal im Zusammenhang gehört hätte, war mit Abrechnung zweier nachträglich eingeschobener Madrigale nur mit einem nicht sehr charakteristischen Bruchstück vertreten. Von seiner Schule war gar nichts zu finden; Komponisten wie *Charpentier* fehlten ganz. Eine Verständigung über Gegenwartsfragen wäre bei dem nationalen Meinungsaustausch, dem unser Musikfest hätte gewidmet werden können, doch eigentlich das Nächstliegendste gewesen. So wenig man die Typen der „Moderne" vollzählig darstellte, so wenig ließ man sich eine Entwicklung der französischen Musik im Ernste angelegen sein, und die Programme ergaben somit ein ziemlich kunterbuntes und zuweilen auch ermüdendes Durcheinander. Die Bevorzugung *Saint-Saëns'* und *Faurés* in den Matineen war ebenso auffallend wie die Aufnahme längst bekannter Repertoirestücke von *Franck* und *Dukas*. Eine eigentliche Bereicherung der Literatur konnte man fast nur in *Ch. M. Widors* „Sinfonia sacra" erblicken, die durch die Tiefe und Herbheit ihrer Empfindung und die Eindringlichkeit ihrer polyphonen Sprache vor allem dem Musiksinn des Deutschen entgegenkommt. Das Werk ist auch zu einem besonderen Anlaß komponiert, nämlich anläßlich der Aufnahme Widors unter die Mitglieder der Königl. Akademie der Künste in Berlin. In Deutschland ist der Komponist seit einigen Jahren durch seine liebenswürdige Oper „Die Fischer von St. Jean" bekannt und der Musiker verehrt ihn als den Autor einer ganz ausgezeichneten Instrumentationslehre: „Die Technik des modernen Orchesters." In der „Sinfonia sacra" gesellt sich eine frische, gesunde und natürliche Erfindung zu der prächtigen kontrapunktischen Arbeit. Dem Ganzen liegt ein alter kirchlicher Hymnus zugrunde, der in den vier Sätzen ganz und teilweise durchgeführt wird und in der Fuge wie auch am Schluß prächtige Steigerungen ergibt. Das Werk ist für Orgel und kleines Orchester geschrieben und weist trotz seiner geringen Mittel eine ganz meisterhafte Instrumentalbehandlung auf. Der Eindruck der Komposition ist ein so wohltuender und die Großzügigkeit des Ganzen so unverkennbar, daß man die Längen in der Mitte gern mit in Kauf nimmt. Widor leitete sein Werk selbst, an der Orgel wirkte Dr. *A. Schweitzer*, der berühmte Orgelmeister und Bach-Forscher, mit. Zwei fein gearbeitete Orchesterlieder, mit denen Mme. *Darlays* im übrigen wenig Glück hatte, zeigten Widors Können und Begabung auf anderem Gebiet. Zu seiner linear-thematischen Polyphonie bildet ein Debussy den absoluten Gegensatz. Die kleinen Orchesterskizzen „images" und „fêtes", die zu Gehör kamen, sagten wenig Neues von dem französischen Meister, wenn sie auch zu den interessantesten Novitäten gehörten. Das zweite Stück zeigte einige melodische Neubildungen, im übrigen bezeugten sie fast mehr Manier als Stil. *M. Ravels* „Spanische Rhapsodie" faszinierte durch gewisse instrumentationstechnische Raffinements. Sie ist reich an kapriziösen Einfällen, von denen man aber trotzdem nicht weiß, ob sie einen wirklichen Ausblick in die Zukunft bieten. Hohe Geschmackskultur ist der ersten Symphonie über ein französisches Hirtenlied für Orchester und Klavier von *V. d'Indy* zu eigen. Sie enthält eine gute, fein abgetönte, mehr anregende als tiefgehende Musik. Die Form nähert sich mehr der Suite als der eigentlichen Symphonie. Zweifellos liegt diese Form der unterhaltenden Musik den Franzosen sehr nahe. Von den vielen Suiten, die aufgeführt wurden, nenne ich die französische Suite von *R. Durasse* an erster Stelle. Sie ist reich an rhythmischer und instrumentaler Pikanterie, fesselnd und anregend durch die Gegensätze ihrer einzelnen Teile. *Faurés* in München schon bekannt gewesene Suite „Pelleas und Melisande" ist auch ansprechend, verliert sich aber zu sehr in das Niedliche. *A. Coquards* „Suite aus Norwegen", von der zwei Sätze gespielt wurden, gehört ebenso wie Lalos „Norwegische Rhapsodie" in das Gebiet der populären Unterhaltungsmusik. Interessanter war die Auslese aus Vorspielen zu neueren französischen Opern. Eines der rassigsten Stücke blieb *Chabriers* Ouvertüre zu „Gwendoline". Von *Bruneaus* „Messidor" lernte man die Einleitung zum vierten Akt kennen, ein feines Stück musikalischer Landschaftsmalerei. Starke Beeinflussung durch Wagner weisen die Vorspiele zu *d'Indys* „Fervaal" und *Dukas'* „Ariadne und Blaubart" auf. Zu nennen ist noch die gut gearbeitete, aber etwas akademische Ouvertüre zu „Frithjof" von *Th. Dubois*. *Saint-Saëns* war mit seiner c moll-Symphonie und einigen überflüssigen Arien in den Orchesterkonzerten vertreten. — Solistisch wirkten wie in den Matineen Frl. *Rose Féart* und der sehr feinfühlige Pianist *A. Cortot* mit, außerdem noch die Herren *Vianneuc* und *Huberdeau* von der Opéra comique bezw. Großen Oper in Paris, treffliche und hervorragende Künstler. Das ausführende „Tonkünstler-Orchester", das auf über hundert Mann, also um mehr als die Hälfte, verstärkt war, hat mit der vollen Bewältigung der schwierigen Aufgaben des Musikfestes seine bis jetzt wohl größte Tat vollbracht, die uneingeschränkte Anerkennung verdient. Es hatte wahrlich nichts zu besagen, wenn hin und wieder unter den bekannten ungünstigen Verhältnissen der Münchner sogen. Musikfesthalle kleine Störungen mitunterliefen und im ersten Konzert noch eine bemerkbare Unruhe herrschte. Zusammenspiel, Klang und Nuancierung war jedoch vollen Lobes würdig und die ganze Leistung machte die besten Eindrücke. Der verantwortliche Dirigent, auf dem die ganze Arbeit lastete, *Rhené-Baton*, hat sich freilich geradezu als Meister des Taktstockes bewährt. Er wies Tatkraft, Organisationstalent, Temperament und großes musikalisches Können auf. —

In den Matineen interessierte an erster Stelle *Saint-Saëns* durch sein meisterliches und charmantes Klavierspiel, das noch heute wahrhaft jugendlich anmutet. Unter seinen Werken fesselte das liebenswürdige Septett für Klavier, Streichquintett (mit Baß) und Trompete durch äußerst geschickte Klangwirkungen. *Faurés* Kammermusik weist eine nicht minder gewandte Faktur auf, bleibt aber gedanklich gleich den Liedern des Pariser Komponisten ziemlich leer. Großen Genuß boten die meisterlichen Cembalo-Vorträge *Wanda Landowskas*, einer vorbildlichen Vertreterin alter Klaviermusik. Lieder von Chausson, Duparc, Klavierstücke von Chabrier sowie Vorträge der früher gewürdigten Münchner Madrigalvereinigung (Leiter: *J. Ingenhoven*) ergänzten die Programme. Als Mitwirkende sind außer den zuvor Genannten noch anzuführen die Herren Konzertmeister des Konzertvereins *E. Heyde*, *G. Maas*, ferner die Herren *Franzos*, *Stiglitz*, *Houdek*, *Junge*. —

Im Anschluß an die Uraufführung der Mahlerschen Symphonie, über die besonders berichtet wurde, gaben der „Wiener Singverein" und der „Leipziger Riedelverein" eigene Konzerte unter Mitwirkung des Konzertvereins-Orchesters. Die Wiener führten unter Leitung von Hofkapellmeister *Schalk* die „Missa solemnis" von Beethoven auf, die Leipziger boten unter Dr. *G. Göhler* Händels „Deborah" in der Bearbeitung von Chrysander. Das Konzert der norddeutschen Vereinigung wies den gleichmäßigen Gesamteindruck auf. Organisation, Sicherheit und tadellose Ausarbeitung der Rhythmik und Dynamik waren zu rühmen. Der Wiener Chor verfügt über ein treffliches Material, eine blühende, schmiegsame Tonbildung und eine sehr gute Schulung. Die Schönheit seiner Vorträge wurde freilich durch einen gewissen Mangel an Disziplin, vor allem aber durch die leidigen äußeren Umstände beeinträchtigt. Bei der Missa wirkten die Damen *A. Noordewier-Reddingius*, *de Haan-Manifarges*, die Herren *G. A. Walter* und Prof. *Messchaert* mit, bei Händel lagen die Solopartien in den Händen der Damen *E. Hensel-Schweitzer*, *J. B. Durigo* und der Herren *F. Senius* und *K. Leydström*.

Der Erfolg des vorjährigen *Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklus* des „Konzertvereins" legte den Gedanken an eine Wiederholung der Veranstaltung innerhalb des Rahmens der diesjährigen Musikfeste nahe. Dankenswert blieb es, daß man es nicht bei einer bloßen Wiederholung des vom Vorjahre Bekannten bewenden ließ, sondern neben den drei Meistern, die im Vordergrund des Interesses standen, auch noch Werke von Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz und Liszt berücksichtigte. Die Programme hätten freilich bedeutend lebendiger gestaltet werden können, wenn man davon abgesehen hätte, die neun Symphonien abermals in historischer Reihenfolge aufzuführen. Die Aufnahme moderner Schöpfungen und die Berücksichtigung noch weniger bekannter Autoren könnte den sommerlichen Veranstaltungen des Konzertvereins ein eigenartiges Gepräge sichern und ihrem weiteren Bestehen eine sichere Motivierung geben. Innerhalb des diesmal Gebotenen bildete die erste Aufführung der fünften Symphonie von Bruckner eine Novität für das Konzertvereins-Orchester, und nicht minder dankenswert

war die Wiedergabe der Lisztschen Faust-Symphonie als abendfüllendes Werk. Von den genannten allgemeinen Erwägungen abgesehen, konnte aber das künstlerische und wohl auch das äußere Ergebnis des Unternehmens als wahrhaft glänzend bezeichnet werden. Was *Ferdinand Löwe* und seine prächtig disziplinierte Musikerschar geboten, konnte man, von wenigen Ausnahmen und geringfügigen Störungen abgesehen, in Wahrheit als festmäßig ansehen. Zu Beethoven und Brahms hat der Dirigent im Laufe der Zeit ein entschieden bedeutend lebendigeres Verhältnis gewonnen. Seine Bruckner-Aufführungen kennt die Welt als vorbildlich, und in gleichem Maße bekundeten seine weiteren Leistungen seine Vielseitigkeit. Für einen künftigen Zyklus des Konzertvereins wäre, wie das Institut schon dieses Mal vorgeschlagen, eine Zurückverlegung in die Tonhalle dringend notwendig. Die Stimmungslosigkeit und akustische Unmöglichkeit der Festhalle in der Ausstellung, die selbst vor äußeren Störungen keine Sicherheit gibt, zwingt dazu. Für den Konzertverein und seine glänzenden Darbietungen ist aber ein geeigneteres Lokal vorhanden. **W. Gloeckner.**

Alte Meistergeigen.

Von EUGEN HONOLD (Düsseldorf).

I.

DAS lebhafte Interesse, das die Leser der „N. M.-Z." an dem in Musikzeitungen meist allzu stiefmütterlich behandelten Gebiet des Geigenbaues haben, hat sich nach meinen einschlägigen Aufsätzen an dieser Stelle durch eine Flut von Zuschriften und Anfragen bekundet. Das gibt mir Veranlassung, den Liebhabern in einer kleinen Artikelserie eine Reihe von *Geigen* (ab und zu mag auch einmal ein *Cello* oder eine *Bratsche* darunter sein) aus älterer Zeit in Wort und Bild vorzuführen. Dabei sollen die drei anerkannten Großmeister des Konzertsaales, *Stradivari, Guarneri del Gesù, Maggini*, außerhalb unserer Betrachtung bleiben. Einerseits ist über sie und ihre Werke genug geschrieben worden, so daß sich jeder leicht informieren kann. Zum andern sind die Preise für die Geigen dieser Meister so hoch, daß sie für einen Privatmann nur in den seltensten Fällen in Frage kommen. Wir wollen gerade solche Meister herausgreifen, die erst in letzter Zeit hochgekommen sind oder aufs neue begehrt werden, und deren Anschaffung auch dem Privatmann eventuell möglich ist, ohne daß er direkt Millionär sein muß. Wohlgemerkt handelt es sich aber auch nur um alte *Meistergeigen*, also um Individualitäten von Instrumenten, deren Wert immerhin in verschiedene Tausende geht. Die Vorführung von Werken inferiorer Geister, die mit der Kunst weniger zu tun haben als mit dem Handwerk, hätte auch an dieser Stelle weder Zweck noch höheres Kunstinteresse. Es sollen endlich auch nur solche Instrumente durch die Spalten der „N. M.-Z." spazieren, die tadellos erhalten und, für ihren Verfertiger auch wirklich charakteristisch sind, also ihren regelrechten Typ haben.

Hofgeigenbauer *Eugen Gärtner* in Stuttgart hatte die Liebenswürdigkeit, mir zu dem Zweck einige ausgesucht schöne Exemplare von Instrumenten zur Verfügung zu stellen, wofür ich ihm auch an dieser Stelle herzlich danke.

Und nun wollen wir den Vorhang hochziehen.

Es ist zur Winterszeit. Ein frisch klarer, sich zum Abend neigender Tag. Ein Tag, wie man ihn nur in den Alpen hat. Wir erblicken einen schneebedeckten Bergabhang im schönen Land Tirol. Hochstämmige Fichten stehen in halber Höhe. Holzknechte sind daran, einen der Waldriesen zu fällen. Da und dort liegen schon gefällte Stämme, vom Astwerk gesäubert. Es gilt, sie auf den Holzpfaden talabwärts zu befördern. Das geht famos im Winter. Wie rutschen sie durch den Schnee und schlagen sausend da und dort an die umherliegenden Felsblöcke an, daß es nur so klingt! Und ein feines und helles Klingen ist es. Das scheint auch der Mann zu finden, der abseits steht, aufmerksam lauschend. Eben kommt wieder ein Stamm mit hellem Klingen vorbeigesaust. Da beleben sich des Lauschers Züge, er eilt dem Talfahrer nach und hat ihn bald. Der ist einem Vorgänger in die Flanke gefahren und liegt quer vor seinen Genossen. Ueber ihn beugt sich der Mann und läßt einen herbeikommenden Holzknecht eine Kerbe mit der Axt einschlagen. Es ist der Geigenmacher *Jakob Stainer* aus Absam, ein im Wald wohlbekannter Mann, der es vom Hirtenknaben zum angesehenen Künstler gebracht hat. Er sucht sich selbst die Haselfichten aus, deren Holz er zu seinen Geigendecken braucht. Nur das Allerbeste ist ihm recht, und er hat sein besonderes Auswahlverfahren.

Ein anderes Bild. Ein traulich Alpendörflein, gebettet zwischen hohen Bergen. Was stehen die Kinder auf der Straße, neugierig und doch scheu? Ah! Ein Mann ist an eine Steinbank gebunden. Er schreit und tobt. Der Arme hat einen Tobsuchtsanfall und gutgesinnte Nachbarn schützen ihn auf diese Weise vor sich selbst. Es ist der gleiche Mann, den wir im Wald gesehen haben, gebrochen vom Schicksal, das ihm stets entgegen gewesen, umnachtet von jenem furchtbaren nachtdunklen Feind, der dem Genie mit unheimlicher Vorliebe auflauert. — So verliert sich nach der Ueberlieferung das Leben dieses großen Künstlers in düstere Schatten. Um so heller strahlt und strahlte schon zu seinen Lebzeiten sein Ruhm als Geigenmacher. Vielleicht interessiert es den einen oder anderen Leser, daß auch der große Mozart Stainer besonders hochschätzte und ein Instrument von ihm besaß, das er in Konzerten spielte. Hundert Jahre lang galt Stainer für den Größten und konnte selbst einen Stradivari überstrahlen. Er hat Schule gemacht; nicht nur in Deutschland (*Klotz* u. a.), sondern auch in England und Frankreich, ja sogar in Italien, dem gelobten Land der Geigenbaukunst, wo er die römische Schule, namentlich deren Hauptvertreter *David Tecchler*, der übrigens ein zugewanderter Deutscher war, sehr stark beeinflußt hat.

Doch nun wollen wir uns einmal eine *Stainer* zusammen ansehen.

Wer einigermaßen Augen dafür hat und einmal eine e c h t e Stainer gesehen hat, der wird die Instrumente dieses unseres größten deutschen Geigenmachers der früheren Periode stets mit Sicherheit wieder erkennen. Einmal an der charakteristischen Form, die sich in Umrißlinie, Wölbung und F-Löchern vorzugsweise ausprägt, so-



Zettelinschrift: Jacobus Stainer in Absom prope Oenipontum fecit 1669.
Aus dem Lager alter Instrumente der Firma Eugen Gärtner, Kgl. Hof-Geigenbauer, Stuttgart.

dann und nicht zum wenigsten an der absolut vollendeten Arbeit. Gerade in der Arbeit ist nämlich Stainer der erste aller alten Geigenmacher, den auch der große Stradivari darin nicht erreicht hat. Das auf S. 14 abgebildete Instrument ist nun eine der schönsten, wenn nicht die schönste der noch erhaltenen Stainer-Geigen, jedenfalls die besterhaltene. Sie hat kein Tädelchen, kein Rißchen, nicht einmal einen Klappenriß. Der wie immer bei Stainer handschriftlich geschriebene Zettel lautet:

„Jacobus Stainer in Absom
prope Oenipontum fecit 1669."

Das Holz ist, wie stets bei unserem Meister, von allererster Qualität. Ein ziemlich breitgeflammter, geteilter Ahornboden mit etwas abwärts stehenden Flammen, zu dem die Zargen in der Maserung prächtig passen. Die Decke ist aus wundervoll zartem, ganz feinjährigem Haselfichtenholz, wie man es nicht leicht zum zweiten Male finden wird. Der feurig-zarte Lack ist rötlichorange, im Verlauf der Außenkonturen und an der Schnecke etwas gekräuselt. Daß er fast noch überall vorhanden ist, ist ein besonderer Vorzug. Die denkbar feinste Arbeit, wie ich sie noch nie schöner gesehen, erregt höchste Bewunderung für die manuelle Handfertigkeit des Schöpfers. Die nahe am Rand liegenden Einlagen sind wie mit der Reißfeder gezogen; der Rand ist so rund und plastisch, wie ihn eben nur Meister Jacobus hat. Da die Geige aus der besten Zeit stammt, so darf man das Modell als den Stainerschen Idealtyp ansprechen, der Weichheit und Kraft der Umrißlinien vereint. Die gleich vom Zäpfchen bezw. Knopf breit ausladenden Ober- und Unterbacken (d. h. die Umrißlinien an diesen Stellen) sind höchst charakteristisch, wie es auch auf dem Bild deutlich zu erkennen ist. Die Decke ist etwas höher gewölbt als der Boden. Die Wölbung nimmt von der Einlage ab erst einen kleinen Anlauf nach unten (hat also eine sogenannte Hohlkehle), um sich dann rasch und unvermittelt emporzuschwingen. Die Ecken treten ziemlich hervor, doch nicht ganz so sehr wie beim Amati-Modell. Die fast gerade stehenden FF, die 7 cm lang und oben innen 4,3 cm voneinander entfernt sind, zeigen untadeligen Schnitt und die eigentümlichen, kreisrund auslaufenden Enden. Die Einschnitte in der Mitte der FF sind sehr deutlich betont. Vom schönsten Ebenmaß ist die kräftige, schön geschwungene Schnecke, tief ausgestochen. Hier sind die Maße: Länge des Bodens 35,7 cm (es wird alles in Zentimetern angegeben), Länge der Decke 35,7, Breite der Decke oben 16,7, unten 20,8, Länge der FF 7, Zargenhöhe 3,1 oben, 3,25 unten. Der Ton ist weich, rund und sehr hell, sanft und lieblich, dabei recht ausgiebig. Es ist etwas von der Flöte und von einem Silberglöckchen darin. Das gibt Schmelz und bestrickenden Liebreiz. Ich habe die Geige auch offen im Originalzustand gesehen und mich davon überzeugt, daß sie absolut intakt, kerngesund und sehr kräftig im Holz ist. Infolgedessen ist der Wert natürlich besonders hoch, zumal eine echte Stainer an sich schon zu den größten Seltenheiten gehört.

* * *

Wir verlassen Meister Jacobus und ziehen gen Süden, um zu sehen, was ein Nachahmer und die italienische Sonne aus Stainers Werk gemacht haben. Nach Rom, der ewigen Stadt, geht unser Schritt. Dort saß zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein zugewanderter Deutscher, *David Techler* oder *Tecchler*, wie er sich später italienisierend schrieb. Er war vorher in Salzburg, dann in Venedig gewesen. Als Anhänger und Nachahmer Stainers hatte er den italienischen Boden betreten. In Rom aber ging ihm die Sonne der italienischen Geigenbaukunst auf und er geriet speziell unter den Einfluß des *Nicolo Amati*. So verschmolz er Stainers Modell mit italienischem Wesen. Was im Umriß bei dem Tiroler Meister Kraft und Mark war, wandelte sich bei ihm in schlanke Grazie. Er übersetzte gewissermaßen das männliche Stainer-Modell ins Weibliche. Das drängte sich mir beim Vergleich der oben beschriebenen Stainer mit der jetzt zu behandelnden Tecchler-Geige überzeugend auf. Aber gerade die Geigen Tecchlers aus seiner von 1700 ab datierenden römischen Periode haben ihn zum bedeutendsten Geigenmacher Roms gemacht und sind auch heute noch die geschätztesten. Mit Recht auch, da aus dem Zusammentreffen des Einflusses von Stainer und der italienischen Meister bei Tecchler ein ansprechendes Novum hervorging.

Das uns vorliegende Instrument stammt aus der besten Periode und ist ein Elite-Exemplar. Hier der Zettel (gedruckt):

„David Tecchler Liutaro
Fecit Romae Anno 1707."

(Liutaro bedeutet Geigenmacher.)

Die Qualität des Holzes ist recht gut. Die Flammen des geteilten Bodens sind nach aufwärts gerichtet. Auch die Zargen sind hübsch geflammt. Das Deckenholz ist vorzüglich. Vortrefflich ist die Arbeit. Die sorgsam gemachten Einlagen und der kräftige, schön gerundete Rand weisen auf Stainer hin, ebenso die gut geschnittenen F-Löcher, die etwas steifer sind als ihr Vorbild. Die Wölbung — darin zeigt sich der italienische Einfluß — ist weniger hoch und steigt nicht ganz so unvermittelt an, wie bei Stainer, ist aber immerhin höher als bei den Italienern. Die Ecken sind ziemlich betont. Das ganze Modell zeigt Geschmack und Ebenmaß und bekommt durch die elegant ausholende Schweifung der Mittelbügellinie seine besondere Note. Die schlanke Schnecke mit dem zierlichen Kopf ist sehr schön ausgestochen. Die Maße sind: Bodenlänge 35,7, Deckenbreite unten 20,4, oben 16,8, Länge der FF 6,7, Entfernung der FF oben innen 4,3, der Ecken innen 8,4. Der gelbbräunliche Lack ist von guter Qualität, die Erhaltung des Instruments ausgezeichnet. Der weiche, runde Ton von mittelheller Klangfarbe läßt diese Geige für Kammermusik besonders geeignet erscheinen.

Da in der Geigenmacherei die Verbindung von Kunst und Handwerk ganz besonders innig ist, wodurch das Gewerbe etwas Bodenständiges erhält, was wieder der Tradition zugute kommt, so erklärt es sich leicht, daß die Kunst des Geigenmachens sich viel mehr als andere Künste vom Vater auf den Sohn vererbt. So gibt es denn auch verschiedene Geigenmacherdynastien. Eine der langlebigsten war die Familie *Gagliano*, über die unsere nächste Abhandlung berichten soll. (Solche Beschreibungen mit Bildern, die zugleich über den betreffenden Geigenbauer unaufdringliche Auskunft geben, sind für Musikzeitschriften ein Novum.) (Fortsetzung folgt.)



Zettelinschrift: David Tecchler Liutaro Fecit Romae Anno 1707.
Aus dem Lager alter Instrumente der Firma Eugen Gärtner, Kgl. Hof-Geigenbauer, Stuttgart.

Richard Strauß als Führer in der Not.[1]

DASS die Geburt der Komödie, des „Rosenkavaliers", nicht ohne das sattsam bekannte Rauschen im Blätterwalde, womit jeder neue Strauß stürmisch begrüßt wird, vorübergehen würde, war ja vorauszusehen. Aber ein so prächtiges Jagdwild wie diesmal hatten die vielen, allzu vielen „Gewissen" sich doch nicht träumen lassen. Man denke: Strauß als Wortbrüchiger, Strauß als Tantiemenschinder, als einer, der seine „abgetanen Opern" künstlich galvanisieren und durch die Repertoire — durch die so glänzenden Repertoire unserer Hof- und Stadttheater schleppen will: Hui dax, hui dax! Im Namen der Moral, im Namen der Kunst brauste das wilde Heer heran! Sie aber als Verfechter der Kunst zu sehen, macht geradezu einen „perversen" Eindruck. Es wird einem übel, und man könnte sich selber bedauern, wenn man es unternähme, mit ihnen, deren Elaborate vor Gift und Galle förmlich überflossen, in einen Disput über den neuesten Fall Strauß einzutreten.

Wir möchten dagegen zur Sache selbst und in Auseinandersetzungen mit der objektiven Presse einiges bemerken. Fehlschlüsse, wie sie einer sich eines guten Rufes erfreuenden Musikzeitschrift passierten, die bemerkt: „Hiefür gibt es nur das harte Wort ‚Unmoral', erstens in dem Sinne der Ausnutzung einer Notlage, zweitens in dem einer direkten Volksschädigung!" wird man eben als Kuriosa nicht zu tragisch nehmen. Unsere Tageszeitungen dagegen befinden sich insofern in einer oft mißlichen Lage, als sie kurzerhand ihre Kommentare sofort nach Eintreffen schon einer einzigen Meldung zu geben gezwungen sind. Man glaubt, die öffentliche Meinung verlange das. Die Fachzeitschriften können „die Fälle" abwarten. Das eine ist nun zu konstatieren, daß die in Betracht kommenden Zeitungen, auch die, die sich teilweise gegen Strauß wenden, seine Praxis durchaus nicht in Grund und Boden verdammt haben. Man hat eben den neuen Mann seiner Bedeutung nach erkannt, selbst wo man sich alter Anschauung gemäß nicht ohne weiteres mit ihm identifizieren zu können glaubt. Entschlossen tritt jedoch z. B. die „Nationalzeitung" (Berlin) auf Straußens Seite, indem sie schreibt:

„Die Herren werden mit Richard Strauß beizeiten ihren Frieden schließen. (Sehr richtig! Das war vorauszusehen. Die Red.) Allein auch gegen den Versuch, ihn vor den Zeitgenossen als einen habgierigen und anmaßenden Vergewaltiger der armen Theaterdirektoren hinzustellen, muß Widerspruch erhoben werden. Richard Strauß hat für seine neue Oper „Der Rosenkavalier" nicht einmal höhere Honoraransprüche gestellt als bisher. Er hat nur von dem Recht des Kämpfers, der sich durchgesetzt hat, Gebrauch machen wollen, sich schützend vor seine neue und vor seine früheren Schöpfungen zu stellen. Dies Recht darf ihm niemand absprechen. Die Direktoren können nur, wenn sie sich um die kostbarste Bereicherung ihres Repertoires bringen wollen, auf die Aufführung des „Rosenkavaliers" verzichten. Das ist ihnen unbenommen. Aber verwehrt muß es ihnen bleiben, den Künstler zu verunglimpfen, der sich pflichtgemäß gegen das nur dem Schwachen gegenüber auszubeutende Gesetz auflehnt, das dem Intendanten alle Herrschergewalt und die rücksichtslose Ausnützung des Erfolges, dem Dichter und Komponisten aber nur das Recht, sich bedingungslos zu fügen, zugesteht. Die Theaterdirektoren schreien Zeter und Mordio, wenn der Künstler auch für sich den gebührenden Anteil an Gold und Macht beansprucht, anstatt ewig die Rolle des welt- und geldfremden Rosenkavaliers zu spielen, die sie für ihn so schön ersonnen haben."

Vom Landhaus Richard Strauß (Garmisch) ging darauf der Redaktion der Nationalzeitung folgendes Schreiben zu: „Auf Ihre freundliche Anfrage möchte ich heute nur erwidern, daß ich auf den offenen Brief Seiner Exzellenz des Grafen Seebach, welcher einem für mich doppelt bedauerlichen Mißverständnis (! Red.) entsprungen ist, nicht öffentlich antworten möchte, da ich der Ansicht bin: diese private Angelegenheit hat, ohne meine Schuld, schon mehr als nötig, die Oeffentlichkeit beschäftigt. Zur absoluten Klarlegung der Sachlage möchte ich heute nur bemerken, daß Generalintendant Graf Seebach an meinen materiellen Forderungen keinen Anstoß genommen, sondern dieselben glatt bewilligt hatte. . . ."

Also ein Mißverständnis, wie vorauszusehen. Und Graf *Seebach* selber bestätigt das in seinem Schreiben an Strauß: „Dresden, 17. September 1910. Sehr geehrter Herr Doktor! Mein gestriges Telegramm werden Sie erhalten haben. Nichts konnte mich mehr freuen, als daß ich in der Lage war, es abzuschicken. Denn niemand konnte die zwischen der Generaldirektion der Dresdner Hofbühnen und Dr. Richard Strauß entstandenen Differenzen, die auf einem erfreulicherweise nunmehr aufgeklärten Mißverständnisse beruhten, mehr bedauern als ich. Aus Ihrem letzten Brief habe ich zu meiner Freude ersehen, daß auch Ihnen daran lag, eine Einigung in der schwebenden Frage herbeizuführen, und daß Sie auch ohne eine Verpflichtung der Hofbühnen das Vertrauen zu mir haben, daß ich Ihre Sache nach Möglichkeit fördern und auf dem Spielplan halten werde. Es ist mit der Zweck dieser Zeilen, Ihnen dies zu versichern, obwohl es sich nach meinem Dafürhalten von selbst versteht. Auch daraus, daß ich nunmehr die Annahme der Rollerschen Entwürfe mit in den Vertrag aufgenommen habe, wollen Sie erkennen, wie gerne ich Ihnen nach Möglichkeit entgegenkomme und wie viel mir daran lag, unsere alten guten Beziehungen aufrecht zu erhalten. In aufrichtiger Hochschätzung Ihr wie stets sehr ergebener Graf Seebach."

Na also! Wozu der Lärm? Dresden hat die Ehre der vierten Uraufführung und wird sich dieser Ehre wie bisher würdig zeigen, so daß der Komponist zufrieden sein kann. — —

Richard Strauß ist ein kluger Mann, nur auf die moderne Zeitung versteht er sich offenbar noch nicht recht. Er hätte auf die erste Zeitungsmeldung nicht gleich öffentlich antworten sollen, vielleicht war sie nur ein ballon d'essai, woraufhin Graf Seebach sein taktisches Manöver der Veröffentlichung der geharnischten Mitteilung unternehmen konnte; eine schneidige Art Kavallerie-Attacke, um Luft zu bekommen und die Aufmerksamkeit auf andere Punkte zu verlegen. Straußens neuester Brief an die „Allg. Musikzeitung" ist allerdings sehr interessant und wird als musikgeschichtliches Dokument von Bedeutung sein. Er ist durch die Tageszeitungen so viel verbreitet worden und bekannt geworden, daß wir ihn nicht im Wortlaut nochmals wiederzugeben brauchen. Jeder Satz ist klar und sicher. Strauß stellt zunächst fest, daß die in der Presse verbreiteten Nachrichten, als hätte er allen Bühnen gegenüber Garantieforderungen für „Salome" und „Elektra" als Bedingung aufgestellt, falsch seien (was bei einigem Nachdenken jeder sofort hätte annehmen dürfen. Red.). Auf lokale Verhältnisse sei durchaus Rücksicht genommen worden. Daß für ein dreiaktiges Werk wie der Rosenkavalier vom Verleger etwas höhere Tantiemen verlangt worden sind, sei erklärlich. (Würde jemand daran Anstoß genommen haben, wenn es sich nicht um ein Werk von *Strauß* gehandelt hätte? Red.) Für die *Roller*schen Dekorationsskizzen seien vom Verleger je nach Leistungsfähigkeit der Bühnen verschiedene Honorare gefordert worden. Mailand, Bremen, Mainz, Nürnberg hätten sie auch ohne weiteres angenommen. Weiter beleuchtet Strauß die Bühnenverträge, die dem Autoren außer der Tantieme und einem garantierten (trotzdem aber durchaus nicht immer gehaltenen. Red.) Aufführungstermin so gut wie nichts bieten. Seine Ausführungen sind ein glänzender Kommentar zum Fall Pfitzner in München![1] Es ist in der Tat „naiv", zu glauben, daß ein Bühnenwerk seine Stoßkraft und Lebensdauer stets nur in sich selber trüge. Das ist nur selten der Fall. Und wenn Strauß weiter sagt, er hätte es daher durch einen Vertrag (NB. wieder nur für die leistungsfähigen Bühnen) verhindern wollen, daß seine Opern in die Gefahr kämen, durch ein Zuviel der Aufführungen zu verlieren, so darf diesem zunächst frappierenden Satze nicht die innere Berechtigung abgesprochen werden. Daß bei der Salome durch die ihr aufoktroierte Rolle als „Sensationsoper" tatsächlich eine Reaktion eingetreten ist, steht fest. Und alle wahren Freunde von Strauß werden es begrüßt haben, daß Elektra nicht diesen „Bombenerfolg" hatte, daß Strauß nicht mehr so im Vordergrunde stand. „Hat denn ein Autor wirklich nur das Interesse an seinem Werk, dieses einfach aufgeführt oder möglichst oft aufgeführt zu wissen, und allenfalls die Sorge, daß die Tantieme regelmäßig bezahlt wird?" fragt Strauß und antwortet: „Ich denke: Nein! Gerade gegen das zu rasche Abspielen eines ernsten Werkes, für welches das Verständnis des Publikums doch erst allmählich heranreifen kann, ganz besonders, wenn es Kasse macht oder gar einen ‚Sensationserfolg' hat, muß sich der Wunsch des Autors richten."

Diese Worte, die außerdem den „smarten Geschäftsmann" Strauß in einem ganz anderen Lichte zeigen, wird jeder Theaterkundige — auch ich war in Arkadien — unterschreiben.

Weiter weist Strauß darauf hin, daß bei den Beratungen zwischen dem Deutschen Bühnenverein und den Delegierten

[1] Wie bekannt, hat Richard Strauß von den größeren Bühnen, die seinen „Rosenkavalier" aufführen wollen, einige Garantien für frühere Opernwerke gefordert. Der Fall hat großes Aufsehen gemacht.

[1] *Anm.* Uebrigens hat *Pfitzner* von der Stuttgarter Hofbühne, die seinen „Armen Heinrich" gibt, ebenfalls eine Garantie verlangt, und zwar zehn Aufführungen in einer Saison! Das konnte Stuttgart nicht erfüllen, und man hat sich vernünftigerweise geeinigt. Die Idee ist gut, nur soll man sie nicht überspannen.

der Autorenverbände über den Normalvertrag es als unveräußerliches Recht der Autoren bezeichnet wurde, daß sie bei Vergebung neuer Werke Einfluß zu gewinnen suchen auf Aufführungen ihnen wertvoll erscheinender Werke, die zurzeit nicht so begehrt sind:

„Wenn Richard Wagner einer Bühne, die seinen ‚Tannhäuser' in früherer Zeit nach Lage der für den Autor ungünstigen Verhältnisse ‚honorarfrei' erworben hatte, bei der Erwerbung eines späteren Werkes (der ‚Meistersinger' oder des ‚Nibelungenringes') die Bedingung stellte, die Bühne müsse ihn von nun an auch für die Aufführungen des ‚Tannhäuser' entschädigen — darf ein solches Verlangen als ‚unmoralisch' bezeichnet werden, wie es Delegierte des Bühnenvereins getan haben? — Will man das gute Recht des Autors in solchem Falle nicht ohne weiteres anerkennen, so könnte man doch höchstens von einer ‚Machtprobe' zwischen Autor und Bühne reden, da doch schließlich auch das ‚Theatergeschäft' nach Angebot und Nachfrage reguliert wird." . . .

Und Strauß fügt diesen Worten dann noch hinzu, daß er das „Bürgerrecht", das sich „Salome" und „Elektra" an deutschen Bühnen erobert, für eine Reihe von Jahren vor den Zufällen sicherstellen wolle, die oft stärker sind als der beste Wille eines Bühnenleiters und schon manches Werk gefährdet haben. — —

Es kann wohl nach vorliegenden Aeußerungen, die einen Widerspruch bisher nicht gefunden haben, nicht bestritten werden, daß Strauß auch aus dieser neuesten Affäre gerechtfertigt hervorgegangen ist. Aber der Fall geht weit hinaus über eine persönliche Angelegenheit zwischen dem Komponisten und der deutschen Bühne. Strauß erscheint hier als Führer in der Not, der die Wege zeigt zur Gesundung unserer gefährdeten Bühnenverhältnisse. Ich habe in einem Artikel „*An Max Schillings*" (im „Schwäb. Merkur") schon darauf hingewiesen, daß unsere Bühnen tatsächlich nur noch von Wagner einerseits, Lehár, Fall und Kompanie anderseits „leben". Und es ist im hohen Grade zu befürchten, daß Wagner, sobald er „frei" geworden, so barbarisch ausgeschlachtet werden wird, daß er, nach der darauf notwendig eintretenden Reaktion, allein kein genügendes Gegengewicht gegen die Flut der Operetten- und wirklichen Sensationsmänner bilden kann. Dann sind wir auf Gnade und Ungnade der „Masse" ausgeliefert. Wie nun einerseits Leute vom Range Schillings' unter günstigen Verhältnissen durch den von mir vorgeschlagenen „Charakterspielplan für deutsche Opernbühnen" an einer stabilen Entwicklung der Bühnen mitzuarbeiten haben, so können das in erhöhtem Maße erfolgreiche Komponisten tun, indem sie die leicht, allzu leicht den momentanen Kasseschwankungen folgenden Bühnenleitern durch Verträge auch auf ihre idealen Pflichten festlegen. Wenn das mehr und mehr Brauch wird, dann sind die Kunstfreunde vor Vergewaltigung durch die Majorität geschützt. Und die „Mehreren" werden folgen, müssen folgen. Richard Strauß, dessen Verdienste um Besserstellung der Komponisten groß sind (er hat allerdings gehandelt und die Situation benützt, statt über das Los von Mozart, Schubert, Lortzing etc. bloß zu lamentieren), hat sich mit diesem neuen Schritt ein Denkmal für alle Zeiten gesetzt. Er hat ihn „gewagt", Richard Strauß hat das Seine getan; nun, meine Herren Komponisten von Ruf, tun Sie das Ihre. Zum Wohle der deutschen Kunst!

Oswald Kühn.



Ein neues Denkmal für Wilhelm Müller, den Dichter der Müller-Lieder und der Winterreise (Text s. S. 19). Ausgeführt von Bildhauer Mayerl, Eger.

Berliner Sommermusik.

Ein Bericht — ein Vorschlag und eine Hoffnung.

NEULICH unterhielt ich mich zum so und sovielten Male mit einem bekannten Berliner Musiker über die Langsamkeit, mit der das Publikum in der Reichshauptstadt zum regelmäßigen Besuch neuer Konzertunternehmungen übergeht. Wir sprachen von den Fried-, den Hausegger- und den Stransky-Konzerten, die stets sehr interessante Programme bringen und fast immer herzerfrischende Lebendigkeit verbreiten, aber nur sehr, sehr langsam mehrt sich der Besuch. Wir droschen noch lange auf unseren Strohhalmen herum, sogar nachdem schon alle Körner heraus waren, bis schließlich mein Mann in folgendes Lamento ausbrach: „Die Berliner interessieren sich eben überhaupt nicht für Musik. Luna-Park, Pferderennen, Eispalast und Nikisch, da laufen sie in Scharen hin!" Er war sehr böse geworden, und noch ehe ich sagen konnte: „Aber Nikisch gehört doch — — —", da war er auf die nächste Straßenbahn gesprungen und gestikulierte schon streitend vor dem Kondukteur herum. Ich ging meiner Wege und sinnierte noch weiter über die Fragen, bis ich plötzlich mit jenem Sprung, den man oft genug macht, wenn man mit seinen Gedanken über ein Thema zu Ende ist, auf die Idee kam, daß Berlin doch eigentlich im Sommer herzlich schwach mit guter Musik versorgt wird. Meine Studienzeit in Köln kam mir ins Gedächtnis. Dort waren wir an Sommerabenden im Volksgarten, wo das städtische Orchester sehr vornehme populäre Konzerte spielte, oder im Gürzenich, wo Franz Wüllner sechs oder acht Sommersymphoniekonzerte leitete. Und das heutige Berlin? Seit zwei Jahren gibt es in der Krollschen Theaterbude, genannt Neues Königl. Opernhaus, eine von Gura geleitete Sommeroper, die je nach dem individuellen Geschmack des Besuchers und dem Glücksstern, der über der Aufführung leuchtet, gut, mittel oder schlecht ist. Sonst ist Berlin vollständig musikfrei. Selbst als Hundstagsidee hat noch niemand versucht, gute Sommerkonzerte zu veranstalten. Es scheint gar kein Bedürfnis dafür vorhanden zu sein. „Die Berliner interessieren sich eben überhaupt nicht für Musik", klang es in meinen Ohren; vielleicht hatte der Mann doch vollkommen recht? Aber schon im Garten des Krollschen Theaters findet man allabendlich eine Militärkapelle bei der Arbeit, und in Gott weiß wie vielen anderen Lokalen ertönt Musik aus der Gruppe der bunten Röcke heraus. — „Hupf, mein Mäderl", „Jolly Bill" (Cakewalk), „Walzerträume", die immer noch nicht abgebrannte „Mühle im Schwarzwald", „O rotes Blümchen auf grüner Au'" (Posaunensolo), „Die beiden Zwitschervögel" (Polka für zwei Piccolos) und so weiter, bilden das Programm, das auch eine „große" Ouvertüre enthält. Und das Publikum vom General bis zum Kadetten, vom Kommerzienrat nebst Frau Gemahlin bis zum Stift mit der Liebsten sitzt da, genießt und spricht kaum ein Wort mehr als im Winterkonzert, und wenn in der Pause geredet wird, so preist man das eben Gehörte. Und doch geht dasselbe Publikum im Winter in die Symphoniekonzerte und schwärmt davon wie von „Hupf, mein Mäderl", „Jolly Bill" etc.

Wie geht das zu? Ist das Snobismus? Wenn ja, bitte, wann? Im Sommer oder im Winter? Ich werde mich hüten, diese Frage zu entscheiden; vielleicht würden daraufhin die Leute fordern, daß ich das Lokal verlassen müßte — im Winter — sonst würden sie gehen. Und da sie sicherlich mehr für ihre Plätze zahlen als ich, wäre es gar nicht ausgeschlossen, daß ein Saaldiener mir den „freundlichen Wink nach draußen" gäbe. Man könnte aber auf sehr einfache Art einmal ausprobieren, wo der Snob sitzt, indem, sagen wir mal, die Stadt das Philharmonische oder das Blüthner-Orchester für einen Sommer engagiert und gute Musik zu denselben Preisen aufführen läßt, wie man für die Militärkonzerte zahlt. Und wenn der Besuch zu wünschen übrig lassen sollte, würde es sich vielleicht empfehlen, den Herren im Orchester eine deutliche Prunkuniform anzuziehen, à la Banda Municipale di Roma, und dann die „Tannhäuser"-Ouvertüre auf dem Programm als Vorspiel zur „Lustigen Witwe" und „Salomes Tanz" als „Schuhplattler" aus der komischen Oper „Eine Nacht in Garnisch" aufzuführen. Da würde sicher der Berliner Sommermusikfreund und auch die Konzertverwaltung auf ihre Kosten kommen, und das Philharmonische Orchester brauchte nicht mehr über die Grenze nach Scheveningen oder das Blüthner-Orchester nicht mehr über die See (Musiker sind gewöhnlich schlechte

Seefahrer) nach Norderney zu gehen. Sie könnten bei Muttern bleiben, sich im Lande redlich nähren und sich an der Tiergartenluft stärken, was alles bisher nachweisbar noch keinem Menschen geschadet haben soll. Dann würde vielleicht im nächsten Jahr um diese Zeit mein Artikel von all den musikalischen Wundern berichten können, die wir unter freiem Himmel (oder „Konzert bei Regen im Saal") genießen durften, an denen der allgemeine und der besondere Musiksinn für den Winter gehörig vorgebildet worden ist. Ueberhaupt, man könnte von der Berliner Sommermusik reden, die man t a t s ä c h l i c h gehört hat, und das kann man eben heute noch nicht. **H. W. Draber.**

Kritische Rundschau

Darmstadt. Die Konzertsaison wurde mit einem außerordentlichen Konzert zum Besten des seit zwei Jahren bestehenden Hilfsfonds des Hoforchesters würdig abgeschlossen. Unter Mitwirkung von ersten Solisten des Hoftheaters, des Musikvereins und des Sängerchors des Lehrervereins gelangte unter Hofrat *de Haans* Leitung die glanzvolle und farbenfrohe „Romeo- und Julie-Symphonie" von Hector Berlioz zur Aufführung, während die jugendliche Pianistin Frau *Hedwig Kirsch* aus Mannheim Beethovens G dur-Klavierkonzert mit fesselnder Größe der Auffassung seelisch vertieft spielte. Bemerkenswert ist noch das erste Konzert des „Wiener Konzertvereins-Orchesters" im „Richard Wagner-Verein", das unter Leitung *Martin Spörrs* als Hauptnummer Anton Bruckners fünfte Symphonie (mit dem berühmten Chorabschluß) brachte. Einen sehr lehrreichen Vortrag hielt auf Veranlassung des „Vortragsverbands" Prof. Dr. *Willibald Nagel* über „Die Meistersänger in Geschichte und Kunst", in dem der geschätzte Musikhistoriker, gestützt auf sehr eingehende Studien, die übrigens (auch in einer besonderen Buchausgabe niedergelegt sind, viel wertvolles Material zutage brachte. Schließlich sei noch der hiesigen Erstaufführung von Arnold Mendelssohns Meisterwerk „Pandora" gedacht, durch die sich der „Mozartverein" unter *Fritz Rehbocks* meisterhafter Leitung außerordentlich verdient machte. — Unser *Hoftheater* konnte seine Hundertjahrfeier begehen. Klang- und sanglos ging aber der denkwürdige Tag vorüber, da die angesetzten Festvorstellungen, Goethes „Götz von Berlichingen" und Webers „Freischütz", wie man sagt, „wegen ungenügender Beteiligung des Publikums!" auf den Herbst verschoben werden mußten. Generaldirektor *Werner* erhielt vom Großherzog aus Anlaß des Jubiläums den Titel „Geheimer Hofrat", das langjährige Direktionsmitglied *Winter* den Titel „Hofrat" verliehen; auch sonst gab es mancherlei Auszeichnungen, die aber über den Ausfall jeglicher Feierlichkeit nicht hinweghelfen können. Das Darmstädter Publikum ist eben unberechenbar und ebenso rasch bereit über die künstlerische Leitung des Hoftheaters ohne Sachverständnis abfällig zu urteilen, wie es nicht bereit ist, das Institut finanziell zu unterstützen. Wenn einerseits zyklische Aufführungen von Goethes „Faust" und Wagners „Ring" keine vollen Häuser erzielen, anderseits „Der Graf von Luxemburg" und „Die Dollarprinzessin" andauernd ausverkauft sind, so spricht dies Bände. Unter solchen Verhältnissen das Institut, das auf ganz bestimmte Mittel angewiesen ist, leiten zu müssen, mag keine dankbare Aufgabe sein. *Ernst Becker.*

Karlsbad in Böhmen. Wenn man von den ständigen Symphoniekonzerten, die allwöchentlich einmal stattfinden, absieht, hat das „musikalische" Karlsbad heuer eigentlich eine recht glanzlose Saison. Das Stadttheater brachte wohl einige Opern heraus, doch stach außer dem bekannten Tenor Werner Alberti eigentlich keiner der Gäste sonderlich hervor. Einige Aufmerksamkeit lenkte der junge Baritonist Adolf Permann, ein Deutschböhme, auf sich. Einigen hier anwesenden Theaterdirektoren gefiel er ganz außerordentlich und es wurde auch ein Engagement nach Bremen ans Stadttheater abgeschlossen. — Dr. *Dillmann*, der Wagner- und Richard Strauß-Interpret, stattete uns auch heuer einen Besuch ab. Er hat sich bereits ein Stammpublikum geschaffen, das seine Konzerte alljährlich mit Interesse besucht. — Der sächsische Kammersänger *Karl Burrian* veranstaltete ein Wohltätigkeitskonzert, in dem er mit einem jungen Pianisten das Programm bestritt. Die Veranstaltung war sowohl von künstlerischen wie materiellen Erfolgen — welch letztere einem „Hospiz für Unheilbare" zugute kommen — begleitet. Burrian hat in der Nähe Karlsbads sein Sommerquartier auf einem eigens für diesen Zweck angekauften Gute aufgeschlagen und widmet sich da ganz dem Hopfenbaue. Der kleine *Erich Wolfgang Korngold*, der mit seinem Vater hier weilte, hat auf liebenswürdiges Entgegenkommen des Kurmusikdirektors hin die Introduktion zu seiner Pantomime „Der Schneemann" zum ersten Male vom Orchester gehört. Daß das begabte Kind darüber hochbeglückt war, läßt sich denken. *M. Kaufmann.*

St. Petersburg. Der Besuch der „Berliner Liedertafel" unter der Leitung vom Königlichen Musikdirektor Professor *Franz Wagner* hat den Sängern einen unglaublichen Triumph gebracht. Er gilt sowohl der musikalischen Leistung wie der Liebe zur Gesangspflege. In die Bewunderung mischte sich auch ein gewisser Neid, daß die Deutschen, welche von jeher hier als das musikalischste Volk gelten, auch so viel Idealismus besitzen, uneigennützig Zeit und Kraft der Kunst zu widmen und sich ihretwegen der erforderlichen Disziplin anzupassen. Es entging weder den Zuhörern noch den Kritikern, daß der ganze Chor von 175 Sängern sich wie ein Mann von den Stühlen erhob, auf das Zeichen ihres Dirigenten. Und dann — diese wunderbare Gleichheit des Tons in allen Registern, diese feine rhythmische Nuancierung! Die Wiedergabe beschäftigte in ihrer Vollendung das Publikum weit mehr als der Inhalt des Programms. Das volle Haus im Adelsklub wollte immer wieder den Chor gern hören und achtete, im Gegensatz zu sonstigen Konzerten, viel weniger auf die Solisten, zu denen auch der Pianist Alfred Cairati gehörte. Die Grellsche achtstimmige Motette, der Chor der „Entfernten" von Schubert lösten großen Beifall aus, er steigerte sich noch nach dem Chorwerke „Das Totenvolk" von Friedrich Hegar. Ungemein stimmungsvoll wirkten sodann die altdeutschen Lieder in der Bearbeitung von Kirchel und „Lützows wilde Jagd" von Weber. Mehrere der Gesänge mußten wiederholt werden, und zum Schlusse, gleichsam als Dank für die liebenswürdige Aufnahme, sang der Chor einen „Gruß an den Norden", den der Kapellmeister komponiert hatte. Sehr hübsch und gefällig wirkte auch die Eröffnung des Konzertes mit der russischen Hymne, gesungen in russischer Sprache. Außer dem stürmischen Applaus ernteten die Gäste auch viele große Kränze, die ihnen unter brausenden sympathischen Kundgebungen überreicht wurden. *—ny.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Das nächste Tonkünstlerfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" wird in *Weimar* in der zweiten Maiwoche 1911 stattfinden. Bei dieser Gelegenheit soll zugleich der hundertste Todestag von Franz Liszt gefeiert werden. Zur Beratung des Programms tritt am 9. Oktober unter Max Schillings' Vorsitz der Vorstand des genannten Vereins in Weimar zusammen.

— Die *Berliner* „Volksoper" kündet an neuen und unbekannten Werken folgendes für die Saison an: Wendland „Das kluge Felleisen", Schattmann „Die Freier", Asiglio „Das Pensionat von Sorrent", Bernhard Triebel „Die Novize", Leroux „Der Vagabund", Thomas „Hamlet", Auber „Des Teufels Anteil", Verdi „Don Carlos", Lecoque „Giroflé-Girofla", Flotow „Indra", Weber „Sylvana", Delibes „Der König hat's gesagt", Adam „König für einen Tag", Giordano „Sibirien", Massenet „Herodias", Reyer „Sigar", Angot „Gillette", Narbonne „Mascotte". — Wenn der dritte Teil davon herauskommt, können die Berliner zufrieden sein.

— Das *Dortmunder* Stadttheater plant einen Richard-Strauß-Zyklus, den der Komponist selbst dirigieren soll.

— „Die keusche Barbara", ist der verführerische Titel einer reiz- und temperamentvoll komponierten Operette von *Oskar Nedbal*, deren Uraufführung am städtischen Theater zu *Prag*-Weinberge für den anwesenden Komponisten zum rauschenden Erfolge wurde. Im Frühjahr sollen die Berliner das Werk durch ein eigenes Ensemble zu hören bekommen. Daß sich indessen der vornehme Musiker Nedbal, der Dirigent erstklassiger Werke par excellence, mit seinem schöpferischen Talent in die Niederungen des tonkünstlerischen Schaffens begibt, dazu sei doch ein Fragezeichen gemacht. *R. F. P.*

— Die Opernspielzeit im Stadttheater (Direktion: Geh. Hofrat *Richards*) in *Halle* ist mit „Lohengrin" unter *Mörikes* stilsicherer Leitung eröffnet worden. Das neue Orchester hielt sich technisch anerkennenswert, für Veredlung des Klanges und den intensiveren Zusammenschluß der Gruppen bleibt noch manches zu tun. An neuen Kräften stellten sich mit größtenteils gutem Gelingen vor: Stefanie Preißmann (Ortrud), Erik van Horst (Telramund), Kammersänger F. Schwarz (König), Kammersänger O. Rudolph (Heerrufer). Die zweite Oper — Fra Diavolo — dirigierte *Alfred Elsmann*, der sich damit aufs vorteilhafteste einführte. Neu waren: Ed. Göbel (Titelrolle), H. Valentin (Lorenzo), Ruth Aschley (Pamella), Karl Krutthofer (Kookbua). Sie erwiesen sich unserer Bühne würdig, man wird von ihnen zum Teil noch recht Gutes zu erwarten haben. *P. Kl.*

— „Des Tribunals Gebot", komisch-romantische Oper von *Edgar Istel*, deren Uraufführung an der *Wiener* Hofoper infolge von Personalveränderungen mehrfach verschoben

werden mußte, soll nunmehr in der zweiten Hälfte der kommenden Spielzeit unter Weingartner in Szene gehen.

— Schnitzlers „Liebelei", vertont von *Franz Neumann*, hat bei der Frankfurter Uraufführung einen sensationellen Erfolg gehabt. Der Komponist wurde unzähligemal gerufen.

— Das Mysterium „Mahadeva" von *Felix Gotthelf*, das im März dieses Jahres am Stadttheater in Düsseldorf seine erfolgreiche Uraufführung erlebte, ist vom Großherzoglichen Hoftheater in Karlsruhe zur Aufführung angenommen worden und wird dort voraussichtlich im Dezember dieses Jahres in Szene gehen.

— In *Elberfeld* hat der neue Theaterleiter *v. Gerlach* die Spielzeit durch eine Aufführung von Smetanas großer Oper „Dalibor" erfolgreich eröffnet.

— Die einaktige Oper „Der Faktor" des kürzlich gestorbenen Dichterkomponisten *B. Lvovsky* ist von dem Stadttheater zu Nürnberg zur Uraufführung angenommen worden.

— *Hermann W. v. Waltershausen*, der Komponist der musikalischen Komödie *Elsa Klapperzehen*, hat eine neue dreiaktige Musiktragödie „Oberst Chabert" vollendet. Die Dichtung ist frei nach einer im Napoleonischen Zeitalter spielenden Novelle von Balzac gestaltet.

— Der norwegische Komponist *Christian Sinding* hat eine Oper komponiert, zu der Dora Duncker den Text geschrieben hat. Die Novität, Sindings erstes Opernwerk, spielt auf dem Berge Athos und hat die Liebe zwischen einem Mönch und einer schönen Frau zum Gegenstande; sie führt den Titel: „Der heilige Berg".

*

— Aus Anlaß des in das Jahr 1911 fallenden hundertsten Geburtstages *Franz Liszts* plant der „Berliner Konzertverein" ein viertägiges Franz-Liszt-Fest im April nächsten Jahres in Berlin. Ihre Mitwirkung haben Ferruccio Busoni, Alexander Heinemann, Paul Goldschmidt, die Dortmunder Musikalische Gesellschaft, die in einer Stärke von 250 Sängern nach Berlin kommen wird, und das Blüthner-Orchester bereits zugesagt; Joseph Stransky hat die Leitung der Festkonzerte übernommen.

— Das 25jährige Jubiläum des „Heidelberger Bach-Vereins" und akademischen Gesangvereins wird mit vier, ausschließlich J. S. Bach gewidmeten Konzerten vom 23. bis 25. Oktober dieses Jahres begangen werden. Dirigenten sind *Ph. Wolfrum* und *Mottl*. Solisten Frau Noordewier, Frl. Philippi, Frau Lobstein-Wirz, die Herren R. Fischer, Dr. Felix v. Kraus, Joachim Kromer (Gesang), Carl Flesch (Violine), Dr. Max Reger, Dr. Ph. Wolfrum (Klavier, Orgel), Ph. Wunderlich (Flöte) u. a. Die Konzerte finden in der neuen Stadthalle (mit großer, nun rein elektrischer Orgel und neuer Orchester- und Choranlage), in der Heidelberger Universitäts-Aula und in der Peterskirche statt.



Musiker-Medaillons: Die Violoncellistin JEANNE DELUNE.

— Das Programm der „Großen Philharmonischen Konzerte" unter *Artur Nikischs* Leitung in Berlin stellt außer der Erstaufführung der vierten Symphonie von Weingartner auch die in der letzten Saison im Leipziger Gewandhaus zuerst aufgeführte Symphonie No. 2 in c moll von Hugo Kaun in Aussicht. Weiter sind als Orchesterstücke „Brigg Fair" von Delius, „Zu einem Drama" von Gernsheim, „Kikimora" von Liadow, „Finnlandia" von Sibelius in das Repertoire aufgenommen.

— Der „*Stettiner Musikverein*" (Dirigent: *Rob. Wiemann*) kündigt für seine Winterkonzerte unter anderem folgende Werke an: Rich. Strauß: Serenade für dreizehn Blasinstrumente. Fr. Schubert: Ständchen für Altsolo, Frauenchor und Orchester. Max Schillings: Vorspiel zum dritten Akt des „Pfeifertags"; Lieder; Erntefest aus „Moloch". Max Reger: Zwei Sätze aus einer Sonate für Violine allein (op. 42, D dur). Georg Schumann: Ruth (Chorkonzert). C. Ad. Lorenz: Golgatha, Passionskantate für Soli, Chor, Orchester und Orgel (Chorkonzert).

— Das bekannte „*Rebner-Quartett*" aus Frankfurt a. M. wird in der ersten Hälfte der kommenden Saison in Frankfurt a. M. und in München an sechs Abenden sämtliche Streichquartette von Beethoven vortragen.

— *Hermann Bischoffs* erfolgreiche E dur-Symphonie wird in der bevorstehenden Saison u. a. in Amsterdam, Petersburg und Riga zur Aufführung gelangen. Desgleichen können wir mitteilen, daß der Komponist eine neue Symphonie beinahe vollendet hat, auf die man nach den Erfolgen der ersten gespannt sein darf.

— Sowohl *Walter Braunfels'* „Offenbarung Johannis", wie *Fr. Kloses* „Wallfahrt nach Kevlaar", werden noch in diesem Jahre in München zur ersten Aufführung in Deutschland gelangen; die Offenbarung wird auch unter Steinbach im Gürzenich in Köln zu Gehör gebracht werden.

— *Georg Schumann* hat eine neue Ouvertüre für großes Orchester, betitelt „Lebensfreude", geschrieben, sowie zwei Gesänge für eine Stimme mit Orgelbegleitung „Auferstehung" und „Die Orgel" nach Texten von Georg Neumann und Uhland. Eine Sonate für Violine und Klavier ist außerdem nahezu vollendet. Die neuen Werke sollen noch im Laufe des Herbstes veröffentlicht werden.

— *Max Reger* hat außer einem Klavierkonzert (op. 114) ein neues Klavierquartett (op. 113) und eine Cellosonate (op. 116) komponiert. Diese erscheint bei Peters, das Konzert und das Quartett bei Bote & Bock.

— In *Kolberg* hat das russische Trio: Prof. Michael Preß, Geige, Frau Véra Maurina-Preß, Klavier, und Joseph Preß, Cello, in der diesjährigen Saison auf Anregung des dortigen Konzertvereins zehn Kammermusikaufführungen an jedem Sonntag vormittag in dem großen Strandschloßsaale veranstaltet. Der Besuch, der zuerst mäßig war, steigerte sich von einer Matinee zur anderen, wobei erfreulicherweise die Teilnahme der Kurgäste gleichfalls stetig stieg. Die Reihe fand einen würdigen Abschluß in einer am 4. September vom Konzertverein veranstalteten Abschiedsmatinee, bei der ein Wahlprogramm aufgestellt war, zu dem mehr als 140 Wünsche von Zuhörern eingereicht worden waren. Am Schlusse des Konzerts ergriff der Vorsitzende des Konzertvereins, Gymnasialdirektor Dr. Wehrmann, das Wort, um den Künstlern in herzlicher Weise für das Entgegenkommen zu danken, das sie durch Veranstaltung der Kammermusikmatinees dem Konzertverein gegenüber bewiesen hatten. Der Wunsch, die Künstler im nächsten Jahre in Kolberg wiederzusehen, wird von Kolbergern wie Kurgästen geteilt, und es ist zu hoffen, daß die Badeverwaltung bereit sein wird, Mittel und Wege zu finden, um vielleicht durch Unterstützung des Konzertvereins diese musikalischen Genüsse den Besuchern des Bades wiederum zu bieten. —s.

— *Elgar* hat ein Violinkonzert geschrieben, das am 10. November in einem Londoner Philharmonischen Konzert von Fritz Kreisler zum ersten Male gespielt wird.

— In Mailand ist in der vergangenen Saison der Prolog aus *Gnecchis* „Cassandra" durch Mengelberg erfolgreich aufgeführt worden.

— Der jugendliche Brünner Komponist *Wilh. F. Peterzelka* hat eine symphonische Dichtung für großes Orchester, „Eine florentinische Tragödie" (nach gleichnamigem Drama O. Wildes), beendet. Weiter tritt der Komponist mit einem neuen zweisätzigen Streichquartett in B dur hervor, dessen Uraufführung in dieser Saison durch Konzertmeister Rudolf Reißig zustande kommt. *Fr.*

KUNST UND KÜNSTLER

Ein Denkmal für Wilhelm Müller. Die Literaturgeschichte nennt ihn den Griechen-Müller, wir aber kennen ihn und lieben ihn als den Dichter der Müller-Lieder und der Winterreise, denen unser Schubert in seinen Zyklen unvergleichlichen musikalischen Ausdruck gegeben hat. In eine populärere Sphäre begibt sich Müller mit Liedern wie „Im Krug zum grünen Kranze", „Es lebe, was auf Erden" usw. Aber ein echter Dichter war er (wenn auch kein ganz großer), und Müller-Schubert werden im Herzen des Volkes fortleben. Nachdem

man ihm auch ein Denkmal von Stein bereits in seiner Vaterstadt Dessau gesetzt hatte, ist Böhmen mit einem zweiten gefolgt, das wir in einer Reproduktion auf Seite 17 wiedergeben. In Franzensbad, wo Wilhelm Müller jahrelang zur Kur geweilt hat, ist es am 8. September 1910 enthüllt worden. Unter großer Feierlichkeit, im Beisein vieler Mitglieder des Bundes der „Deutschen in Böhmen" fand die Einweihung statt und es ist zu begrüßen, daß gerade in Böhmen diesem urdeutschen Dichter ein bleibendes Andenken gestiftet worden ist. *L.*

— *Musiker-Medaillons.* In der von Frauen höchst selten ausgeübten Kunst des Cellospielens ist Madame *Jeanne Delune* in Paris geradezu Meisterin. Unsere Abbildung S. 19, nach der Natur in Lebensgröße von der rühmlichst bekannten Pariser Bildhauerin *Rose Silberer* modelliert, führt die charakteristischen Gesichtszüge der Künstlerin in sprechender Aehnlichkeit vor. — Jeanne Delune, in Charleroi in Belgien geboren, ist die Gattin des bekannten Komponisten moderner Richtung Louis Delune in Paris. Dort, wie auf ihren zahlreichen Gastspielreisen trägt die geniale Frau vielfach auch die Tondichtungen ihres Gatten vor. *S. F.*

— *Zum Urheberschutz.* Der Beitritt der *Niederlande* zur Berner Konvention steht (endlich!) bevor. Die Regierung legt den Kammern den Gesetzentwurf über den Beitritt Hollands zur Berner Konvention vor. Hoffentlich erledigt sich die Angelegenheit in der Kammer glatt, so daß den unhaltbaren, unwürdigen Zuständen nun bald ein Ende gemacht wird. Bezüglich der Dauer des alleinigen Uebersetzerrechtes für dramatische oder dramatisch-musikalische Werke wünscht die holländische Regierung ähnliche Bestimmungen, wie sie die Pariser Fassung im allgemeinen für literarische Werke verfügt. — Weiter wird aus *Buenos Aires* berichtet: Der Senat hat das Gesetz betreffend den Schutz des Eigentumsrechts an Werken der Literatur und Kunst angenommen. Werden die großen „Vereinigten Staaten" sich nun nicht auch bald für die rückhaltlose Anerkennung der Berner Konvention entschließen, oder wollen sie mit Rußland Arm in Arm ihr Jahrhundert weiter in die Schranken fordern?

— *Von den Konservatorien.* Die „Prof. Ph. Schmittsche Akademie für Tonkunst zu Darmstadt" veranstaltet, wie in den Vorjahren, auch in diesem Winter wieder drei musikgeschichtliche Vorträge mit musikalischen Erläuterungen. Für diese Vorträge ist wieder Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. *Fritz Volbach* aus Tübingen gewonnen worden, der folgende Themen seinen Vorträgen zugrunde legt: 1. „Der junge Beethoven". 2. „Die Tonmalerei, ihr Wesen und ihre Bedeutung in der Musik". 3. „Die Liebe im Leben unserer Meister". — Die musikalischen Erläuterungen werden von Lehrern und Schülern der Akademie ausgeführt. — *Michael v. Zadora* hat die Leitung der Meisterklasse des *Ochs*schen Konservatoriums in Berlin übernommen. — Das Königliche Konservatorium für Musik in *Dresden* hat Kammermusikus *Walter Schilling* als Hochschullehrer für die oberste Violoncellistenklasse verpflichtet. — Die *„Frankfurter Musikschule"* hat am 2. Oktober die Feier des 50jährigen Bestehens begangen. — *Mark Günzburg*, der bekannte Dresdner Pianist, hat einen Ruf nach Berlin als Lehrer in den Ausbildungsklassen des Klindworth-Scharwenkaschen Konservatoriums erhalten und angenommen.

— *Preiserteilung.* Wie erwähnt, hat bei der „Rubinstein-Konkurrenz" in Petersburg *Alfred Hoehn*, der Lehrer am Dr. Hochschen Konservatorium der Musik in Frankfurt a. M., den Preis für Pianisten davongetragen, *Emil Frey* den Preis für Komponisten; außerdem erhielten Artur Rubinstein, Frey und Borowsky ein Diplom für vorzügliches Klavierspiel.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnung.* Dem akademischen Musikdirektor an der Universität Kiel, Prof. *Hermann Stange*, ist der Rote Adlerorden vierter Klasse verliehen worden.

— *Gustav Mahler* wird sich der „Neuen Freien Presse" zufolge am 20. Oktober nach New York einschiffen. Seine Rückkehr nach Europa ist für Anfang April 1911 festgesetzt.

— Kammersänger *Ludwig Heß* beginnt seine heurige Gesangstätigkeit mit einer neunwöchigen Tournee in Rußland, Finnland, Norwegen, Schweden und Dänemark. Danach ist der Künstler für Konzerte in Deutschland und in der Schweiz verpflichtet.

— *Teresa Carreno* wird auch während der kommenden Saison wieder in Amerika konzertieren.

— *Marcella Sembrich* begibt sich wieder nach Amerika, wo sie dreißig Gesangskonzerte geben wird. Vom Februar ab wird sie sich wieder in verschiedenen Ländern Europas hören lassen.

— Prof. *Witte* in Essen wird voraussichtlich zum Schluß dieses Konzertsemesters 1911 seine Stelle als städtischer Musikdirektor, Leiter des städtischen Orchesters und des Musikvereins, wegen Altersrücksichten niederlegen. Es wäre aber durchaus verfrüht, schon jetzt mit Neumeldungen an die Vorstände heranzutreten, da solche vorderhand nicht die geringste Berücksichtigung finden würden. *R.*

— Für die Bayreuther Bühnenfestspiele 1911 ist nach den „Münch. Neuest. Nachr." als Siegfried Dr. *v. Bary* verpflichtet worden.

— Prof. *Arno Kleffel* in *Berlin*, Lehrer am Sternschen Konservatorium, hat seinen 70. Geburtstag begangen. Seine äußerlich reich bewegte Lebenslaufbahn führte ihn u. a. nach Riga, wo er die Musikalische Gesellschaft leitete, weiter nach Berlin und Köln, dessen Stadttheater er mit Unterbrechungen etwa 15 Jahre angehört hat, und schließlich wieder nach Berlin. Er hat eine Oper „Des Meermanns Harfe" und eine Musik zu Goethes „Faust" geschrieben. In weiteren Kreisen ist er durch Lieder und Klavierstücke bekannt geworden. Eine biographische Skizze brachte die „N. M.-Z." in No. 13 des Jahrgangs 1903. Als Aesthetiker vertritt Kleffel heute eine etwas antiquierte Anschauung.

— Der Kritiker *Emil Krause* in *Hamburg* hat in aller Stille am 30. Juli seinen 70. Geburtstag gefeiert.

— In *Kassel* hat der bekannte und dort ungemein beliebte Hofkapellmeister Prof. Dr. *Franz Beier* die 25. Wiederkehr des Tages begangen, an dem er erstmalig an der Spitze der Königl. Hofkapelle gestanden hatte. Beier hat in diesem Vierteljahrhundert das Erbe eines Ludwig Spohr, welcher große Meister bekanntlich dem Musikleben Kassels länger als ein Menschenalter seine bezeichnende Signatur verlieh, getreu und mit künstlerischem Eifer ganz im Sinne seines Vorgängers verwaltet. Aber nicht etwa nur in der nüchternen Schablone einer veralteten und einseitigen konservativen musikalischen Richtung und Anschauung hat Beier das Konzert- und Opernleben der alten hessischen Residenzstadt erstarren lassen, sondern er horchte auch auf den Geist modernen musikalischen Fortschritts in der Kunst und ist einem Strauß, Schillings, Pfitzner, Hugo Wolf usw. und ihren bedeutsamen Werken ein ebenso beredter und energischer musikalischer Anwalt und Interpret geworden, wie den Erzeugnissen unserer Klassiker. Insbesondere verdankt die neuitalienische Schule, zu deren eifrigem Propagator er sich stets aufwarf, ihm sehr viel. — Franz Beier wurde am 18. April 1857 zu Berlin als Sohn eines Militärkapellmeisters geboren und genoß seine Ausbildung auf dem Kullackschen und dem Sternschen Konservatorium. Daneben studierte er an der Universität Philosophie und Kunstgeschichte und erwarb den Doktorgrad. 1884 wurde er Musikdirektor in Aachen. Ein Jahr später kam er an das Hoftheater in Kassel, an dem er 1899 zum ersten Königl. Kapellmeister aufrückte und fortan als oberster Leiter des gesamten Opern- und Konzertwesens eine rege und fruchtbringende Tätigkeit entwickelte. Er hat sich auch durch die Neubearbeitung und Wiederbelebung vieler Werke Ludwig Spohrs ein hohes Verdienst um die Würdigung des Kasseler Altmeisters erworben und ist selbst für ihn auch als Musikschriftsteller eingetreten. Möge dem so rastlos tätigen Manne, dem die Musikstadt Kassel schon so viel zu danken hat, noch eine lange weitere ersprießliche künstlerische Tätigkeit beschieden sein. *C. Dr.*

— Eine bekannte künstlerische Persönlichkeit *Hannovers*, der Konzertmeister und Königl. Kammermusiker a. D. *Hjalmar Venzoni*, beging am 21. September die Feier seines vierzigjährigen Künstlerjubiläums! Venzoni, geborener Däne, und Enkel des berühmten Theologen A. G. Rudebach, kam in frühen Jahren nach Deutschland. Am 21. September 1870 konnte der kleine Virtuose in einem öffentlichen Konzert vor Publikum und Kritik treten. Unter Hans von Bülow war Venzoni als Accessist im Königl. Orchester in Hannover tätig. Alsdann besuchte er die Königl. Hochschule in Berlin, wo besonders der Großmeister der Violinpädagogik, Emanuel Wirth, sich seiner annahm. Später wirkte Venzoni als Konzertmeister und Solist im In- und Auslande und machte auch die denkwürdige vierzehnstündige Generalprobe zur Götterdämmerung in Berlin bei der ersten Ringaufführung mit. 1883 erhielt der Künstler die Anstellung als Königl. Kammermusiker in Hannover und trat 1900 eines Augenleidens wegen in Pension.

— Der frühere Musikkritiker der „Vossischen Zeitung", Prof. *Wilhelm Blanck*, der zuletzt in gleicher Eigenschaft an der „Kreuzzeitung" wirkte, ist in *Berlin* im 55. Lebensjahr gestorben.

— In einer Heilanstalt bei *Dresden* ist der Operettenkomponist *Rudolf Dellinger* nach langer Krankheit gestorben. Dellinger war 1857 in Graslitz in Böhmen geboren und kam nach kurzen Wanderfahrten als Kapellmeister an die Dresdner Operettenbühne, der er über 25 Jahre angehörte. In jungen Jahren war ihm mit dem „Don Cesar" der große Wurf gelungen; das Werk ist heute noch auf dem Operettentheater heimisch. Auch seine „Jadwiga" sei genannt. Der liebenswürdige Künstler litt seit einem Jahre an einem schweren Nervenleiden. Nun hat der Tod ihn von seiner geistigen Umnachtung erlöst.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

I.

SUSANNE Heßler wurde an der Türe ihrer Wohnung von ihrem Faktotum Marie mit der Meldung empfangen, daß Besuch im Musikzimmer auf sie warte. Die Frau Primarius Koch sei schon eine gute halbe Stunde da, da sie ihr gesagt, die Gnädige käme um halb fünf — jetzt sei es schon beinahe fünf — ganz gegen die gewohnte Einteilung des Donnerstags.

„Schon gut, schon gut, Marie,“ sagte Susanne eilig — laß das jetzt — nimm mir lieber den nassen Regenmantel und die Galoschen ab.“

Sie entledigte sich ihres kurzen englischen Jäckchens und legte den wetterfesten einfachen Girardihut auf das Tischchen unter dem Spiegel, indem sie einen prüfenden Blick auf ihre Frisur warf. Das reiche Haar legte sich in welligen Scheiteln an die Schläfen und war am Hinterkopf zu einem Nest aus Flechten aufgesteckt. Doch der Sturm und Regen hatten ihm arg mitgespielt. Susannens ordnende Hand glitt nur flüchtig darüber hin, sie streckte sie dann nach einem Briefe aus, der auf dem Tischchen lag. Es war ein pneumatisches Kuvert, das einen Zettel und ein Konzertbillett enthielt. Susanne wandte sich an die wartende Dienerin. „Bringe Tee und Gebäck ins Musikzimmer und eine zweite Tasse für Frau von Koch. Und dann richte in meinem Schlafzimmer die Konzertgarnitur Nummer eins her.“

„Bei dem Wetter müssen gnädige Frau nochmals fort?!“ erlaubte sich Marie zu bemerken. Dann setzte sie hinzu: „Da darf ich dann wohl einen Wagen holen?“

„Nein, nein — das wäre überflüssig — die paar Schritte vom Omnibus bis zum Hotel kann ich ganz leicht machen, zwischen den Häusern fühlt man auch den Wind nicht so stark.“

Ohne sich auf weitere Erörterungen einzulassen, öffnete Susanne die Türe ihres Musikzimmers und mit einem lauten „Endlich“ sprang Ada Koch von ihrem Sitze auf und eilte ihr entgegen. Susannens kleines Appartement bestand außer dem Vorzimmer, einer daranstoßenden Küche und einem winzigen Dienerzimmer noch aus zwei Hauptträumen, einem großen, worin ihr Flügel, ihre Noten, ihre Souvenirs sich befanden, und einem kleineren, worin sie schlief, sich ankleidete und für gewöhnlich auch ihre Mahlzeiten einnahm. Hier stand hinter einem Vorhang ihr Bett und ein heizbarer Badestuhl, während den übrigen Raum gegen das Fenster hin ein paar Schränke, ein Toilettetisch und ein Schreibtisch einnahmen, an dem täglich des Morgens ihre sehr kurz gefaßten Wirtschaftskonferenzen mit Marie stattfanden, und der in seinen verschiedenen Laden alle Aufschreibungen und Belege über die internen Angelegenheiten des kleinen Haushaltes barg.

In der Plauderecke des Musikzimmers hatte Ada Koch auf der mit einem Teppich bedeckten Ottomane Platz genommen, während Susanne ihr zur Seite auf einem Fauteuil saß. Ein paar Augenblicke lehnte sie sich darin zurück, ihre Hand fuhr über die Stirne, als wollte sie etwas Quälendes fortscheuchen.

Adas Blick glitt teilnehmend über sie hin. „Du bist wohl müde, Susanne, und ich komme dir ungelegen?“ fragte sie. „Ich hätte mich vorher ansagen sollen — aber ich weiß nicht, wann du, Vielbeschäftigte, Zeit hast, und auch nicht, ob mir nicht irgend etwas dazwischen kommt — also beschloß ich, es heute einmal auf gut Glück zu versuchen, ob ich dich daheim antreffe. Deine Marie ließ mich nicht fort, meinte du kämest bald und — —“

Doch Susanne hatte sich schon mit einer energischen Bewegung aufgerafft. Sie streckte der Freundin beide Hände hin und unterbrach sie mit großer Herzlichkeit im Tone: „Aber, Ada! Ich freue mich doch so sehr, dich nach so langer Zeit wieder zu sehen! Weißt du, wenn man so drei, vier Stunden an einem Nachmittag hinter sich hat, da verfolgt einen die angesammelte Irritation wie ein böser Geist und muß erst aus dem Kopf da heraus.“

Ada sah sie mit großen Augen an. Sie spielte mit der langen goldenen, mit Perlen durchsetzten Kette, an der ihr Lorgnon hing. „Drei bis vier Stunden an einem Nachmittag!“ sagte sie dann bedauernd. „Du Arme!“

„Ach, das ist ja noch gar nichts,“ rief Susanne lachend, „und sollte für eine Pianistin von echtem Schrot und Korn gar keine Anstrengung bedeuten. Sieh dir andere an, die Geprüften und Diplomierten — die geben neun bis zehn Stunden täglich.“

„Wie können sie das nur zuwege bringen? und wie vereint sich das mit einem guten Unterricht und mit der Künstlerschaft? — Das ist mir geradezu rätselhaft.“

„Mir auch,“ meinte Susanne trocken. „Doch davon ein andermal. Sie werden eben m ü s s e n,“ setzte sie in weicherem Tone hinzu. „Aber nun laß dir nochmals sagen, wie sehr mich dein Besuch freut. Ich finde es geradezu rührend von dir, daß du mich aufsuchst, wo du doch durch deinen Mann, deine Kinder, deine gesellschaftlichen Pflichten vollauf in Anspruch genommen bist, — mich, die ich ungezogen genug war, mindestens ein Jahr lang nichts von mir hören zu lassen!“

Doch Ada wehrte ab: „Dieses Jahr hat dir doch einen so großen Umschwung deiner Verhältnisse gebracht — ich fühlte es stets wie einen Vorwurf, daß ich nicht dazu kam, mich nach dir umzusehen — aber ich hörte, es ginge dir gut, du hättest sehr viel zu tun.“

„Ach, weißt du, mit dem Umschwung der Verhältnisse ist's nicht so arg. Du weißt, daß ich doch schon lange mich intensiv damit beschäftigte, Stunden zu geben — soviel ich eben fand.“

„Aber deine Eltern lebten doch in guten Verhältnissen.“ —

„Deren Anschein nur mit der größten Sparsamkeit in inneren Angelegenheiten aufrecht erhalten werden konnte. Die Wahrheit ist, daß ich alles für mich und meinen Buben Notwendige mir selbst verdiente, seit — nun — seit ich von meinem Mann getrennt lebe.“ —

Eine kleine Pause entstand, die Lampe warf unter dem zierlichen Schirm rosige Reflexe auf das feine Gesichtchen Frau Adas. Sie hatte den großen Hut nicht abgelegt, das Wiederbefestigen mochte Schwierigkeiten machen. Sein flacher, hell gefütterter Schirm mit den rückwärts herabhängenden weißen Brüsseler Spitzen schwebte über den künstlich arrangierten Scheitelpuffen des gewellten roten Haares, scheinbar gehalten durch ein Bandeau aus Illusionstüll, das unter dem zarten Kinn hinlief. Ein Tuff aus Rosenknospen saß nahe der zierlichen Ohrmuschel. Dieses duftige Arrangement vereinigte sich mit dem hohen Kragen und dem breiten Plastron aus weißem Seidentüll, das dem hellgrauen Tuchkleide eingefügt war, zu einem reizvollen Rahmen für das anmutig auf schlankem Halse getragene Köpfchen.

Frau Adas zarte Fingerspitzen griffen nach den Cakes, die in der Blechdose vor ihr standen. Dann, nach einem kleinen Schluck aus der Teetasse, fragte sie, unter der wachsbleichen Haut ihrer Wangen leicht errötend, in verlegen zögerndem Tone:

„Verzeihe, Susanne, meine Indiskretion, aber — da du selbst das Thema berührtest — — ist — ist denn eine Vereinigung mit deinem Manne noch immer ausgeschlossen?“

„Wie meinst du das ‚noch immer?‘ Die Sache ist ja dieselbe seit Jahren.

„Ich dachte doch, da ich hörte, daß dein Schwiegervater wenigstens sich für die Erziehung deines Sohnes zu interessieren anfing.“ —

„Ich verstand mich dazu, ihm den Enkel zuzuführen, nach dem er plötzlich Verlangen trug. Die Folgen dieses Schrittes hatte ich mir ja im vornherein klar gemacht, aber ich wollte nicht in späteren Jahren vor meinem Sohne als pietätlos dastehen — diese Annäherung, die auch mein Gemüt, eben wegen meines Knaben in mildere Schwingungen versetzte, nicht zurückweisen.“

„Und wie waren also die Folgen?“

„Ich habe schließlich den gemeinschaftlichen Vorstellungen meiner Familie und meines Schwiegervaters nachgegeben. Mein Sohn wird als Sängerknabe der Hofkapelle im Löwenburgschen Konvikt erzogen.“

„Ach, da ist dir ja zu gratulieren, da bist du einer großen Sorge los!“ rief Ada rasch.

Doch sie merkte, wie Susannens Lippen sich schmerzlich verzogen und Tränen in ihre Augen traten.

„Verzeihe,“ sagte sie verlegen, indem sie tief errötete. „Ich habe heute Unglück mit meinen Fragen, ich hätte gar nicht an Verhältnisse rühren sollen, deren Erwähnung dir peinlich sein muß.“

„Ich kenne dich, Ada, und weiß, daß du es aus deinem guten Herzen heraus tust. Und wenn wir einmal sehr viel Zeit haben, will ich mich auch gegen dich nicht so abwehrend verhalten, wie gegen jedermann, der mir sonst mit Fragen über diese Verhältnisse kommt. Es ist dies keine Geheimtuerei von mir, sondern nur das Bedürfnis, mich einem Bedauern zu entziehen, das mich demütigt, da es zum größten Teil klatschsüchtiger Neugier, nicht dem Wunsche zu helfen, entspringt, und auch der Stolz, diese Hilfe nicht zu brauchen, sondern auf eigenen Füßen stehen zu können. — Doch, reden wir von etwas anderem! Hast du dir schon meinen Bösendorfer angesehen?“

Susanne eilte auf ihr Klavier zu und öffnete den Deckel. Ada, mit der Weltgewandtheit der Dame der Gesellschaft, deren Worte über unbequeme Augenblicke hinwegzugleiten

verstehen, brach in Ausrufe des Erstaunens und Entzückens aus. Sie trat an das Instrument heran und tippte mit den mit Ringen überladenen Fingern auf der Klaviatur herum.

„Gott, wie schön," rief sie, „es geht halt doch nichts über Bösendorfer. Aber du mußt ja eine Kapitalistin sein, um dir das leisten zu können. Und so ein Riesenkonzertflügel! Der meinige ist nur ein Mignon und hat tausend Gulden gekostet."

Susanne lächelte. „Das ist eines von den alten, ausrangierten Schlachtrössern," sagte sie, „die Bösendorfer aus besonderer Gefälligkeit hie und da Künstlern zur Verfügung stellt. Ich habe meinen alten Flügel in die Fabrik geschickt und dafür diesen quasi leihweise auf Lebenszeit erhalten. Er würde n e u achtzehnhundert Gulden kosten, ist, trotzdem er schon eine Reihe von Jahren zählt, noch wenig gespielt und hat eine interessante Vergangenheit. Er wurde seinerzeit eigens für eine große musikalische Soiree gemacht, die beim Fürsten Hohenlohe stattfand und in der Liszt und Rubinstein auftraten, ein Ereignis, das die musikalischen Kreise Wiens aufs äußerste interessierte."

„Die Fürstin Hohenlohe war doch —"

„Sie war die Tochter der Fürstin Wittgenstein aus deren Ehe mit dem Fürsten Wittgenstein, welche Ehe aber schon getrennt war, als die Fürstin in das aller Welt bekannte Freundschaftsverhältnis zu dem großen Meister trat."

„Wie du das alles genau weißt — beneidenswert!"

„Ich kenne den Meister doch schon lange, er hat im Hause meiner Eltern verkehrt, als ich noch ein Kind war. Damals schon imponierte er mir, als ob er eine gekrönte Majestät wäre. Ich beobachtete ihn oft im stillen und fühlte, daß er ganz anders war, als die Menschen ihn beurteilten, die einen förmlichen Götzendienst mit ihm trieben und dann ihre eigenen Schwächen und Eitelkeiten ihm zur Last legten. — Doch, um wieder auf meinen Bösendorfer zurückzukommen, da er dich zu interessieren scheint. Er hat einen sogenannten Celloboden, nämlich einen gewölbten Resonanzboden wie ein Cello, wodurch seine Töne unglaublich an Wärme und Fülle gewinnen, und ist, wie man mir sagte, das einzige jetzt existierende Instrument in der Art, denn dieses System ist ein sehr kostspieliges Vergnügen, erfunden von einem Klaviermacher in Budapest (Beregszászy), und nur an einigen Instrumenten probeweise angewendet worden."

„Weißt du, daß du mich furchtbar neugierig machst, etwas von diesen wunderbaren Tönen zu hören? Bitte, spiele mir etwas!"

Susanne setzte sich auf dem Klaviersessel zurecht und fing leise an zu präludieren. Ueber ihr Gesicht zogen eigentümliche Schatten, als müsse sie eine innere Erregung niederkämpfen.

„Was willst du hören?" fragte sie.

„Ach, irgend eine Kleinigkeit, etwas, was dich nicht anstrengt, ich habe ohnehin deine Zeit schon ungebührlich lange in Anspruch genommen."

„Also die Des dur-Etüde von Liszt, genannt La Sirène."

„Ah, das ist ja was Großartiges, das hat ja die Menter neulich in ihrem Konzert gespielt!"

„Ich will sehen, wie es mir damit geht, das heißt — —"

Statt den Satz zu vollenden, begann Susanne die arpeggienartigen Einleitungsfiguren der genannten Komposition anzuschlagen, über denen sich dann, wie über rauschenden, auf und ab rollenden Meereswogen, der Gesang der Sirene erhebt. Susannens Spiel war von tadelloser Reinheit, wie Perlen quollen die Töne unter ihren Fingern hervor. Der Anschlag war voll und doch weich, die Auffassung hatte jenen poetischen Hauch, der einem tiefen Gemüt entquillt, doch sie schien von einer Aufregung befallen, die immer mehr wuchs, und sie schloß unter einer Erregung, die ihr das Herz zu zersprengen drohte.

Doch Ada hatte d a v o n gar nichts bemerkt.

Sie war entzückt.

„Das ist ja phänomenal, Susanne, wundervoll, herrlich! Ich hatte keine Ahnung, daß du s o spielst," rief sie naiv. „Aber was hast du? Du bist ja hochrot im Gesichte? Ach, es hat dich doch angestrengt, warum spieltest du nicht irgend eine Kleinigkeit?!"

„Ada, du bist keine Pianistin, keine Kollegin, auch kein sonstiger, von der kritischen Seite zu fürchtender Mensch, ich will dir ein Geständnis machen. So, wie du mich jetzt spielen hörtest, spiele ich schon lange — für mich allein. Aber wehe, wenn ich vorspielen muß, auswendig nämlich. Und diese Stücke kann man nur auswendig spielen. Es ist auch nicht das Memorieren, was mir imponiert, man lernt ja diese großen technischen Sachen ohnehin beim Studieren auswendig, aber mit dem Vorspielen, da geht's unsereinem, als wenn man als erwachsener Mensch anfangen sollte, auf dem Seile zu tanzen. Das muß früh gewöhnt sein, müßte einem schon als Kind in Fleisch und Blut übergehen. Dieses Vorspielen macht nämlich nicht nur mich, sondern viele andere so wahnsinnig nervös." —

„Unbegreiflich, wenn man seiner Sache so sicher ist!"

„Das ist's eben, man ist so sicher, daß man vollkommen mechanisch spielt, nur an den Vortrag denkt, bis zu dem Moment, wo einen die Angst vor einer möglichen Gedächtnisschwäche packt, die eintreten muß, wenn man anfängt, sich zu kontrollieren, das Unbewußte plötzlich ins Bewußtsein übersetzen zu wollen."

„Aber, geh doch, das bildest du dir ja alles nur ein! Wer wird denn da erst lange philosophieren, wenn man so spielt! Nicht gewöhnt bist du ans Vorspielen, das ist die ganze Geschichte. Aber warte nur, ich lade dich nächstens zu meiner großen Soiree — es kommen wenigstens hundert Personen —, sie sollen dich alle hören, und dann wird es Einladungen regnen, dann wirst du dir schon das Lampenfieber abgewöhnen. Es ist ja ewig schade, dein Licht so unter den Scheffel zu stellen. Ich begreife dich gar nicht!"

„Du würdest schon begreifen, wenn du in meiner Haut stecktest. Der bloße Gedanke, daß für mich alles davon abhängt, ob ich ‚herauskomme', wie man sich im Pianistenjargon ausdrückt, bringt mich an einen Abgrund, in den ich stürze, wie eine Mondsüchtige, wenn man sie anruft. Und die Stelle dieses Rufes vertritt eben dieser, nicht zu bannende Gedanke. Was du von mir verlangst, hätte früher geschehen müssen, als ich ein ganz junges Mädel war. Was liegt da schließlich daran, wenn man einmal stecken bleibt? Aber jetzt riskiere ich mein Renommee als gute Pianistin, als die ich immerhin gelte, wenn man mich auch nur hie und da als Begleiterin und Mitwirkende kennt, denn nur irgendwo mitwirken zu dürfen, ist schon schwer zu erreichen. Ich lasse es also jetzt bleiben, da ich einen hübschen Kreis von Schülerinnen habe, die mir Vertrauen entgegen bringen. Aber auch meinen Ruf als Lehrerin würde ich einbüßen, wenn ein Debüt mißlänge."

„Aber du sagtest doch, daß du schon öfter öffentlich spieltest."

„An Kammermusikabenden — aus Noten. Da gelang es mir, meine Befangenheit zu überwinden, indem ich nur an das Werk dachte, an dessen Durchführung ich mitarbeitete. Und mit diesem Erfolg muß ich mich begnügen."

„Aber zu was studierst du denn dann noch immer?"

„Ich studiere, weil ich es nicht lassen kann. Ich fühle mich nicht als Mensch, wenn ich nicht täglich mindestens drei Stunden spiele und mir selbst den Beweis liefere, daß ich eine Künstlerin bin, eine Künstlerin wäre, ohne dieses schreckliche Gespenst, das so vielen von uns zum Fluch wird, die Furcht, „herauszukommen", wenn man vor dem Publikum auswendig spielt, zum mindesten nicht so zu spielen, wie man es wirklich imstande ist."

„Aber warum spielt man denn auswendig? warum legt man sich nicht die Noten hin?"

„Es geschieht ja auch hie und da — bei Sonaten oder Konzerten älterer Meister. Aber moderne bravouröse Musik muß auswendig gespielt werden, z. B. Liszts Des dur-Etüde aus Noten zu spielen, wäre eine musikalische Lächerlichkeit, denn schon während des Studiums muß jeder musikalisch Beanlagte sie auswendig lernen. Und das ist's, was am meisten schmerzt: diese Zweifel an der musikalischen Anlage, die einem doch tief im Herzen sitzt, wenn man dann nicht das Gedächtnis, sondern die Geistesgegenwart verliert. Und das ist Sache der Nerven, wie gesagt, ich hätte mich früher gewöhnen müssen."

„Aber warum tatest du es nicht? Es wurde ja doch auch zu deinen Mädchenzeiten immer viel Musik bei euch gemacht."

„So viel, daß ich immer nur hören, selbst nicht üben konnte. Erinnere dich doch, wie stümperhaft ich damals spielte. Erst später —"

Susanne unterbrach sich, sie tat einen Blick nach der Uhr, die zwischen einer Anzahl Kriehuberscher Stiche, Musikerporträts, hing.

Ada verstand sogleich.

„Ich gehe," rief sie, eilig sich erhebend. „Ich habe dich schrecklich lange aufgehalten, du hast gewiß heute abend noch etwas vor?"

„Bitte, nimm es mir nicht übel, wenn ich Ja sage. Ich muß in das Konzert des Wagner-Vereines, wo Liszt erwartet wird und meine Cousine Berthe Bellamy spielt."

„Ach, Berthe Bellamy?" rief Ada interessiert.

„Ist sie denn in Wien? Ich dachte, sie hätte sich ganz zurückgezogen?"

„Ewig schade, daß sie es zeitweise tut, auf Wunsch ihres alten Papas und ihrer zwei Töchter, die sie nicht den fremden Gouvernanten überlassen will. Siehst du, die wäre die Künstlerin von Gottes Gnaden, aber leider ist sie zu schwach, um ihre Zwecke trotz ihrer Familienbande zu verfolgen. Sie reißt sich nur hie und da los, um eine Konzerttournee zu machen; kürzlich reiste sie mit Gustav W. . . . . in Ungarn und heute wirkt sie im Wagner-Verein bei diesem großen musikalischen Ereignis mit. Sie spielt nämlich mit dem Meister seine Dante-Symphonie. Sie schrieb mir, ich solle sie im Hotel abholen. Ich möchte dich gleichwohl nicht fortlassen, wenn du noch Zeit hast, zu bleiben. Es wäre lieb von dir, wenn du mir Gesellschaft leisten würdest, während ich Toilette mache. Denn das muß ich leider, weil ich als Begleiterin meiner Cousine mitten in der eleganten Welt ganz vorne am Podium sitze. Aber nun muß ich wirklich eilen."

(Fortsetzung folgt.)

Neue Bücher.

Das Problem der modernen Klaviertechnik, verfaßt von **Eugen Tetzel,** unter Beratung von *X. Scharwenka. Leipzig, Breitkopf & Härtel.* — Es handelt sich in vorliegendem Werke um eine Vermittlung zwischen „alter“ und „neuer Methode“, von denen jede, wie der Verfasser zugibt, ein gewisses Recht oder vielmehr in manchen Punkten volles Recht für sich in Anspruch nehmen darf, anderseits aber, besonders die moderne, von Einseitigkeiten und Irrtümern nicht freigesprochen werden kann. Der Inhalt des Buches läßt sich etwa wie folgt zusammenfassen: Der Verfasser stellt zunächst seinen Standpunkt dahin fest, daß er die alten pädagogischen Grundlagen für unantastbar erklärt und es unumwunden ausspricht, „daß ihre Verachtung den Ruin alles soliden Könnens zur Folge haben würde“. Demgegenüber will er den modernen pädagogischen Bestrebungen (Steinhausen, Breithaupt, Deppe und andere) einen wertvollen Kern nicht aberkannt wissen, nur ihre Irrtümer bloßlegen und ihre Uebertreibungen auf das rechte Maß zurückführen. Der Kampf gilt in der Hauptsache der von den Neueren hingestellten Forderung, die Kraftausschließlich aus Arm und Schulter zu nehmen, einer Forderung, der der Verfasser im Einklang mit allen bisherigen Pädagogen [1] die Berechtigung für einzelne Fälle durchaus nicht abspricht, sowie ferner den Verboten des Unter- und Uebersetzens und der aktiven Fingertätigkeit, die der Verfasser als „Unmöglichkeiten“ bezeichnet, „die nie befolgt werden können“. In einem ersten, theoretisch-analytischen Teile wird eine Beschreibung des modernen Klavieres und seiner Vorläufer gegeben und hieran anschließend eine solche des menschlichen Spielapparats, seiner einzelnen Teile und ihrer Funktionen. Darauf werden die verschiedenen Anschlagsmöglichkeiten einer kritischen Untersuchung unterzogen: der freie Fall, der Wurf, der Schlag, der Schwung, der Druck. Die durch L. Deppe und seine Adepten in die Methodik des Klavierspiels eingeführte Lehre vom „freien Fall“ wird insofern bekämpft, als ein absolut freier Fall, wenn er überhaupt möglich wäre, keine praktisch-künstlerische Verwendung finden könnte, da er das Treffen der verlangten Tasten durch bestimmte Finger in beabsichtigter Tonstärke in Frage stellen würde. Nur den mittels Versteifung des Handgelenks „modifizierten freien Fall“ läßt der Verfasser gelten, obwohl auch dieser, wenn er sich nicht auf den Unterarm beschränkt, für geringe Stärkegrade nicht anwendbar ist. Aehnliches gilt vom „Wurf“, der, auf Hand und Finger beschränkt, als Mittel dynamischer Wirkung willkommen zu heißen ist, wenn auch freilich die Ausführung der betreffenden Tonfolgen der aktiven Tätigkeit der Finger überlassen werden muß. Wenig verschieden vom Wurf ist der „Schlag“, den der Verfasser bezüglich des ganzen Armes oder auch nur des Unterarmes nur im äußersten Fortissimo angewendet wissen will. In Wirklichkeit kommen, wie der Verfasser ausführt, diese Bewegungen nicht gesondert, sondern in den mannigfachsten Zusammensetzungen vor, und dies methodisch klarzustellen, sei der richtige Grundgedanke der modernen Bestrebungen. Allen Bewegungen gegenüber, von denen jede einzelne je nach der Art der gerade zu lösenden musikalisch-technischen Aufgabe am Platze sein kann, muß auf Elastizität, d. h. auf einen schwingenden Zustand der Armmuskeln, besonders des Unterarmes, gedrungen werden, wenn der Spieler die regulierende Herrschaft über die Bewegungen nicht verlieren soll. Die eigentliche, unmittelbar wirkende physiologische Funktion beim Klavierspiel ist der „Druck“, der, beim Legato allein ausreichend, auch bei den anderen Spielgattungen sich als letztes Wirkungsmoment an den Fall, Wurf oder Schlag anschließt. Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit aktiver Fingertätigkeit, wenn auch die Mittätigkeit des Armes, ausgenommen in schnellen Pianissimoläufen, nicht in Abrede gestellt werden soll. Daß das Verbot des Unter- und Uebersetzens sinnlos ist, weist der Verfasser an der Darstellung Tony Bandmanns, später auch in selbständiger Begründung schlagend nach. Weiter bespricht er die Rollung oder Schütteldrehung des Unterarmes, in der er eine wirksame Unterstützung der Fingerarbeit erkennt, ohne jedoch ihrer frühzeitigen Hinzuziehung beim Elementarunterricht das Wort zu reden. — In einem zweiten, praktisch-methodischen Teile zieht der Verfasser die Folgerungen seiner Lehre für die verschiedenen Gattungen der Klaviertechnik. Seine hierbei entwickelten allgemeinen Grundsätze, daß z. B. jede technische Einzelheit entsprechend vorzubereiten und somit jede Aufgabe zuerst in den leichtesten Grundformen zu stellen sei, daß die Aufgaben stufenweise aufzubauen seien und jede sprungweise auftretende Schwierigkeit vermieden werden müsse usw., sind so selbstverständlich und entsprechen so den allgemeinen Forderungen jeder Pädagogik, daß es unbegreiflich ist, wie man sich jemals hat darüber hinwegsetzen können. Und doch bedurfte es der Betonung jener Grundsätze angesichts der z. B. von Breithaupt verbreiteten Ansichten! Auf die Einzelheiten dieses zweiten Teils des Tetzelschen Werkes einzugehen, können wir uns versagen, da die darin gegebenen Erklärungen und Vorschriften teils jedem Pädagogen bekannte Dinge betreffen, teils aber nur Ergebnisse des durch den ersten Teil festgestellten Standpunktes des Autors sind. Daß aber auch hier zwischen Allbekanntem und nach dem ersten Teil Erwartetem manche feine, originelle Beobachtung und mancher besonders wertvolle Ratschlag unterläuft, soll nicht unerwähnt bleiben. — Ein nur wenig umfangreiches Heft, „Elementarstudien der Gewichtstechnik und Rollung beim Klavierspiel“, bringt zu dem Werke die notwendigen praktischen Ergänzungen. — Was uns an der Arbeit Tetzels be-

[1] Vergl. die mit rühmenswerter Offenheit vorgehende kleine Schrift: *Zur Technik des Klavierspiels* von Prof. *N. Vetter.* Leipzig, Fr. Hofmeister 1908.

sonders sympathisch berührt, ist die Entschiedenheit und doch Besonnenheit, mit der er an seine Aufgabe herangetreten ist. Ohne die allgemeine Bedeutung der modernen klavierpädagogischen Bestrebungen zu verkennen, die darin bestehen, über die das Klavierspiel begründenden Bewegungstätigkeiten, wie sie von jedem vollendet ausgebildeten Klavierspieler stets, wenn auch mehr instinktiv als bewußt, ausgeübt werden, Klarheit zu verbreiten und hieraus Folgerungen für eine Verbesserung der bisherigen Methoden abzuleiten, verfällt er doch nicht in die Einseitigkeit und übertriebene Neuerungssucht so vieler Modernen, sondern sucht den guten Kern der neuen Lehre mit den immer und ewig richtigen, unbestreitbaren und durch die praktische Methodik aller großen Klavierspieler betätigten Grundsätzen der alten erfolgreich in Einklang zu bringen. Der Kernpunkt dieser alten Lehre ist und bleibt eben der, daß nicht die Gewichtswirkung und der Armschwung, sondern die Fingertechnik als die primäre Funktion beim Klavierspiel zu betrachten ist. Dr. *Otto Klauwell.*

La Mara (Maria Lipsius), *Musikalische Studienköpfe, III. Bd., Jüngstvergangenheit*, 7. neubearbeitete Aufl. 1910; 318 S. 4 M. Verlag *Breitkopf & Härtel*. Die „Studienköpfe" sind rechte Hausbücher geworden, das zeigt die hohe Auflageziffer und sie verdienen diese Beliebtheit vollauf. Die einzelnen Lebensbilder sind nicht zu kurz und nicht zu lang, bringen neben kurzen Biographien immer eine Würdigung, die in gemeinverständlicher und formgewandter Weise dem Tondichter seinen Platz in der Entwicklung der Musik anweist und sein Werk und Art kurz charakterisiert. Die Urteile sind nicht einseitig persönlich gefärbt, sondern gemäßigt und abgeklärt und manche Stelle zeigt uns, daß der Verfasserin aufrichtige Verehrung die Feder geführt hat. Und genaue, auch persönliche Bekanntschaft mit manchem der im vorliegenden 3. Band lebenswahr gezeichneten Meister erhöht den Wert ihres Urteils und gibt ihm den Reiz des Authentischen. Das Buch ist völlig umgearbeitet worden und die Forschung von der unermüdlichen Autorin auf die Höhe der Zeit gebracht. Die Lebensbilder von Moscheles, David und Tausig wurden ausgeschieden. An ihre Stelle traten die von *Bülow* und *Grieg*, mit denen sich, wie die Schriftstellerin sagt, die Gegenwart in lebendigerem Zusammenhang fühlt. Dies trifft mehr auf den Komponisten Grieg als den Pianisten Bülow zu. Außer diesen kommen noch *Henselt*, *Franz Rubinstein* und *Brahms* zu eingehender Würdigung. Schöne Porträts der genannten Meister zieren das Buch. Das am Schluß jedes Aufsatzes befindliche vollständige Verzeichnis ihrer Kompositionen und sonstigen Werke und die Anmerkungen unter dem Text geben wertvolle Literaturnachweise. *C. K.*

* * *

Nummern-Verzeichnis der „Neuen Musik-Zeitung". Einer sehr großen Beliebtheit hat sich unser Nummern-Verzeichnis zu erfreuen, das fortgesetzt stark verlangt wird. In diesem Verzeichnis finden die Leser eine große Zahl der in früheren Jahrgängen erschienenen Aufsätze, der pädagogischen und kritischen Artikel aller Art, Novellen, Musikstücke usw. Jeder Interessent ist in der Lage, sich aus dem äußerst umfangreichen Gebiet das ihm Passende auszusuchen und für einen wohlfeilen Preis Beiträge aus der Feder erster Autoren zu erwerben. Das Verzeichnis wird kostenlos an die Besteller versendet. (Vergl. Inserat in diesem Heft.)

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 1 des neuen Jahrganges bringt an erster Stelle einen funkelnagelneuen Reger, ein Klavierstück: „Albumblatt" betitelt, das jeden Musikfreund ohne weiteres interessieren wird. Das melodiös wie harmonisch ungemein feine und interessante Blatt zeigt uns Max Reger von seiner zarten, in sich gekehrten Seite; man kann „sich verlieren" in den Folgen der Harmonien und Töne, deren träumerische Stimmung nur kurz durch einen kräftigen Aufschwung unterbrochen werden. Besondere Schwierigkeiten bietet das Stück nicht, und der Komponist zeigt wohl auch den harmonisch weniger Begabten, daß er wahrhaftig nicht unverständlich und „kompliziert" schreibt. Wir hoffen, daß dieses poetische Albumblatt von unseren Lesern als eine wertvolle Bereicherung ihrer Klavierstücke aufgenommen wird. — Einfach und schlicht gibt sich der unseren Lesern bekannte Komponist Heinrich Rücklos in seinem Liede „Winter". Die natürliche Ungesuchtheit, das Empfinden, daß die Töne unserm Sänger unmittelbar aus dem Herzen kommen, werden ihre Wirkung nicht verfehlen, zumal das Lied auch als Vortragsstück sich vorzüglich eignet. Das hübsche, anheimelnde Gedicht von Arno Holz hat in Rücklos den rechten Komponisten gefunden.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 22. Sept., Ausgabe dieses Heftes am 6. Oktober, des nächsten Heftes am 20. Oktober.

Dur und Moll

— *Ein Besuch Wiecks bei Beethoven.* Ueber einen Besuch, den der hervorragende Klavierpädagoge Friedr. Wieck, der Vater Clara Schumanns, im Mai 1826 in Wien dem großen Meister Beethoven abstattete, berichtet er in einem wenig bekannten Briefe an die Seinigen nach Dresden. Diese Schilderung ist für das Wesen Beethovens in so hohem Grade bezeichnend, daß hier einiges daraus mitgeteilt sei: „Ich wurde durch meinen und Beethovens Freund, den berühmten Instrumentenmacher Andreas Stein, bei Beethoven als Tonkünstler und Schriftsteller, der sich viel mit Gehörverbesserungen und Gehörmaschinen abgebe (der Komponist war damals schon stocktaub), eingeführt und verweilte mehrere Stunden bei ihm. Sonst hätte er mich nach Steins Erfahrungen nicht angenommen. Das Gespräch drehte sich unter roten Weintrauben um Leipziger Musikzustände — Rochlitz — Schicht — Gewandhaus — seine Haushälterin — seine vielen Logis, wo keins recht für ihn paßte — seine Spaziergänge — Hietzing — Schönbrunn — seinen Bruder — verschiedene dumme Menschen in Wien — Aristokratie — Demokratie — Revolution — Napoleon — Mara — Catalani, Malibran, Fodor — um die genialen Sänger Lablache, Donzelli, Rubini u. a. — um die vollendete italienische Oper (deutsche Opern könnten nie so vollkommen sein wegen der Sprache und weil die Deutschen nicht so schön singen lernten wie die Italiener) — über meine Ansichten über Klavierspiel — Erzherzog Rudolph — Fuchs in Wien, eine dazumal berühmte musikalische Persönlichkeit — um meine bessere Methode im Klavierlehren etc. Unter fortwährend schnellstem Schreiben von meiner Seite (denn er fragte viel und heftig) und unter stetem Absetzen; er begriff alles schon, wenn ich mit der Antwort erst zum Teil fertig war; — aber alles mit einer gewissen Herzlichkeit, selbst in verzweifelten Aeußerungen und bei tiefer innerlicher Bewegung seiner Augen und Greifen an den Kopf und Haaren. Alles etwas derb, vielleicht bisweilen roh, aber edel, klagend, gemütlich, gesinnungstüchtig, begeistert, politisch Unglück ahnend. Aber nun? Er phantasierte mir über eine halbe Stunde lang, nachdem er seine Gehörmaschinen angelegt und auf den Resonanzboden gestellt, auf dem von der Stadt London ihm geschenkten und bereits ziemlich verschlagenen großen langen Flügel von sehr starkem, puffigem Ton, in fließender genialer Weise, meist orchestral, noch ziemlich fertig mit Ueberschlagen der rechten und linken Hand (griff einigemal daneben), mit eingefloch-

tenen reizendsten und klarsten Melodien, die ungesucht ihm zuströmten, mit meist nach oben gerichteten Augen und dichten Fingern. Nach drei Stunden höchster Spannung, mit pochendem Herzen, nach angestrengtem und schnellstem Schreiben und höchstem Bemühen, kurze und treffende Antworten zu geben, die er immer durch neue Fragen unterbrach, die ganzen Glieder voll höchstem Respekt, dabei voll inniger Freude, daß ich solch' Glück gehabt — dazu das ungewohnte Weintrinken! — Nach herzlichem Abschied und der ihm gemachten Aussicht, daß er schon noch die rechte Gehörmaschine finden würde, weil die Wissenschaft jetzt große Entdeckungen darin mache — schlich ich mit Andreas Stein ganz erschöpft und aufgelöst in wunderbaren Empfindungen, erregt von Unerhörtem, von dannen und fuhr geschwind von Hietzing nach Hause." *A. K.*

* * *

— *Ein neuentdecktes Liederdorf.* Hoch im felsigen Norden des finnischen Gebietes Karelia, in der Nähe der russischen Grenze, befindet sich das Dorf *Schemeiko*, das in diesem Sommer zufällig von Touristen besucht wurde, während sich dorthin sonst kaum ein Fremder verirrt. Den Finnen ist jene ländliche Stätte allerdings recht wohl bekannt als Wiege der Volkslieder und Legenden, aus denen sich ihr nationales Epos „Kalevala" zusammensetzt. Merkwürdig ist es aber, daß die poetische und gesangliche Begabung der Dorfbevölkerung auch in russischen Liedern und Märchen ihren Ausdruck findet, so daß die russischen Volksliedersammler dort ebenfalls etwas zu ernten haben. Der Hauptvertreter des Volksliedes dort ist *Peter Schemeiko*, der nicht nur den Namen seiner Geburtsstätte trägt, sondern auch alle Eigenarten der Bevölkerung verkörpert. Er ist jetzt schon ein Greis von 90 Jahren, der nicht mehr gut sehen und hören kann. Die Aehnlichkeit seiner äußeren Erscheinung mit der von Leo Tolstoi ist frappant, und die Fremden nennen ihn unwillkürlich den „Tolstoi von Schemeiko". Im Jahre 1900 erregte er großes Aufsehen, als er zum Sängerfest in Helsingfors erschien mit seinen Rhapsodien aus der mythischen Sagenwelt seiner Heimat und eine unglaubliche Begeisterung auslöste. Jetzt, da seine Kräfte zur schöpferischen Tätigkeit nicht mehr ausreichen, setzt sein jüngerer Bruder Iwan sein Werk fort und ergänzt die Sammlung von Liedern und Märchen durch neue, die er auch mit echten finnischen Volksmelodien zu vertonen versteht. *M. B.*

Heitere Erinnerungen aus Bruckners Lehrstunden.

Es war mitte der achtziger Jahre, als ich des öfteren die Vorträge *Anton Bruckners* besuchte, die er als Lektor für musikalische Theorie an der Wiener Universität hielt. Nicht Lerndrang zog mich und manch anderen dahin — dazu wäre die Dürftigkeit des für ein musikalisches Laienpublikum berechneten Stoffausmaßes kaum geeignet gewesen —, sondern die originelle Persönlichkeit des Meisters war der Magnet, das Bewußtsein, mit einem Großen der Zeit in Verbindung zu stehen. Wir hatten es nach einem halben Stündchen immer darauf abgesehen, Bruckner vom Thema abzuziehen und ihn zum „Schwatzen" zu bringen. Es gelang unschwer; mit seinen „Gaudeamussern" unterhielt er sich zu gern. Auf den bösen Hanslick war er begreiflicherweise sehr schlecht zu sprechen, und daß Brahms seine Symphonien mit Gold aufgewogen bekam, während Bruckner froh sein mußte, wenn sich ein Verleger fand, der — eventuell mit einer „Subvention" — den Druck übernahm, schmerzte ihn tief. Der Unmut war aber bald verflogen, wenn wir ihn um seine neueste Schöpfung befragten. Fast jedesmal zeigte er uns am Klavier, was er heute geschaffen hatte (er arbeitete damals an seiner „Achten") und geriet in begeisternde Erregung, wenn er uns begreiflich machen wollte, welche kontrapunktischen Künste ihm bei der Verarbeitung der Themen eingefallen waren. „Sehn's, das is das Hauptmotiv, von die Streicher gebracht! Daneben augmentatio das andere in die Fagott; hörn's nur! — Jetzt kommt a besonderer Witz! — O, fein wird's! Wann's a in Hanslick wieder net g'fall'n wird." So warf er seine Erklärungen dazwischen.

Eine Episode aus einer solchen Lehrstunde blieb mir besonders haften. Unter den Hörern befand sich ein bereits zum Doktor graduierter Philosoph, der — wie Bruckner wußte — die Ambition hatte, Musikkritiker zu werden. Seine musikalischen Fähigkeiten waren durchaus keine hervorstechenden, und wenn Bruckner ihm z. B. ein Modulationsproblem zu lösen gab, war die Blamage fast unausbleiblich. Bei einer solchen Gelegenheit sagte Bruckner gutmütig-boshaft: „Geltn's, das is net so leicht, als man glaubt. Und jetzt erst: a Symphonie schreib'n! — Wann S' amol in Hanslick sei' Nachfolger werd'n, san S' halt a bissl gnädig mit uns arme Komponisten!"

Wenn sich heutzutage in Wien eine Tafelrunde von Musikern am Biertisch zusammenfindet, werden gern alte Erinnerungen aus der Scholarenzeit ausgetauscht, und da ist es vor allem der Name Bruckner, der die Kosten der Unterhaltung bestreitet. Aber nicht bloß seine Sonderbarkeiten im Aeußerlichen, im gesellschaftlichen Umgang, in seinem unmöglichen Kleiderschnitt etc. finden heitere Erwähnung, mehr noch wird sein inneres Wesen durch Mitteilung charakteristischer Zwischenfälle beim Unterricht trefflich beleuchtet. Hier ein paar solcher Geschichten, die ich der Vergessenheit entreißen möchte.

Einmal betrat der Meister das Lehrzimmer einer Harmonielehreklasse im Konservatorium und grüßte in seiner gewinnenden Herzlichkeit die Schülerschar. Da blieb sein Auge auf einem kleinen Judenjungen (er ist heute Mitglied eines bedeutenden Wiener Orchesters) haften, der in der ersten Reihe saß und wegen seiner unansehnlichen Gestalt jünger aussah, als er war. Bruckner ging zu ihm hin, sah ihn eine Weile an, legte dann eine Hand auf den semitischen Krauskopf und sagte fast mitleidig: „Liabs Kinderl, glaubst du denn wirkli net, daß der Messias schon auf Erden war?" — Das junge Auditorium wollte platzen vor Lachen. Bruckner, dem glaubenseifrigen Katholiken, war es aber jedenfalls tief ernst mit der naiven Frage.

In einer Kontrapunktstunde sollte einmal ein Schüler, der etwas spät sich der Musik zuwandte und seinen Kommilitonen im Alter weit voraus war, ein Thema im fugierten Stil harmonisieren. Als Bruckner die Lösung der Aufgabe an der Schultafel in Augenschein nahm, platzte er heraus: „Is dös saudumm g'macht! Hörn S', Sö san aber a Damian!" — Der bärtige Schüler ist ganz perplex und stottert: „Herr Professor, ich — ich habe geglaubt, ich bin an einer Hochschule. — Das kann ich mir doch nicht bieten lassen. Bitte — zu bedenken, daß — daß ich ein verheirateter Mann bin!" — Etwas verlegen, aber mit einem verschmitzten Lächeln um die Mundwinkel, sagt Bruckner, der Hagestolz: „Ach so! Warum sagn S' denn das net glei? — Wie geht's denn der Frau Gemahlin?" — Man denke sich das Hallo der übermütigen Kunstjünger dazu. Die Sache löste sich in Wohlgefallen auf.

Joh. N. Kerschagl.

BESPRECHUNGEN

(Fortsetzung.)

Auers Taschenbuch für die Musikwelt. (Verlag *Albert Auer, Stuttgart.*) 1.20 M.; ca 200 Seiten. Kein ephemeres, kalenderartiges Unternehmen, wie man zuerst denken könnte, vielmehr von dauerndem Wert. Das hübsch in Leinen gebundene Büchlein bietet für geringen Preis ausnehmend vieles und Gediegenes, das nicht bloß dem Fachmann, sondern auch dem Musikfreund erwünschte Anregung und Belehrung bietet. Aus dem reichen Inhalt heben wir das Wichtigste hervor: In einem einleitenden Abschnitt „Das Musikstudium" gibt *A. Eisenmann,* der selbst Lehrer am Stuttgarter Konservatorium ist, denjenigen beherzigenswerte Winke, die vor der Wahl dieses schwierigen Berufes stehen, und wertvolle Ratschläge denen, die sich schon dazu entschlossen haben. Dr. *Grunskys* inhaltsreiche Abhandlung über das „Klavierspiel" (Anschlag, Vortrag, Literatur, Unterricht) wird bei der großen Masse strebsamer Pianisten lebhaftem Interesse begegnen, sie fordert aber inhaltlich (und an einigen Stellen auch stilistisch) die Kritik heraus, denn sie enthält mancherlei persönlich-individuelle Ansichten, denen wir nur mit Vorbehalt und Vorsicht zustimmen können. — Durch den umfangreichen Aufsatz *G. Armins* (Friedenau), des bekannten Vertreters des Stauprinzips, wird sich nur der Fachmann, der Sänger durcharbeiten wollen. Der Verfasser gibt in gründlicher und gelehrter Weise, aber trotzdem flott zu lesender Schreibart eine historisch-kritische Darstellung der Methoden der vier Hauptgesangsmeister in Deutschland: Nehrlichs, Schmitts, Heys und Stockhausens, um zuletzt Müller-Brunow als Messias der Gesangskunst zu proklamieren. — Auch das moderne Orchester ist nicht vergessen; unser Hofkapellmeister *Band* schildert mit gedrängten Worten seinen historischen Entwicklungsgang und seine gegenwärtige Blüte. Sein Lieblingsthema „Alte und moderne Geigen" behandelt *E. Honold* (Düsseldorf) in ähnlich fachgemäßer und frischer Art, wie er es in den Spalten dieser Zeitung getan. — Den Verehrern der Laute und Gitarre gibt Meister *Kothe* (München) geschichtliche, praktische und persönliche Auskunft. Von eminenter praktischer Brauchbarkeit für Komponisten und Schriftsteller ist der Abschnitt, der in alphabetischer Anordnung das „Wichtigste aus den Gesetzen über das Urheber- und Verlagsrecht" nach Dr. *Allfeld* zusammengestellt enthält. — Willkommen ist auch das kurzgefaßte „Lexikon der angesehensten Komponisten, Virtuosen und Schriftsteller" (wozu diese Unterteilung, die den Unwissenden zu längerem Suchen verurteilt?). Es ist zum Glück von keinem Feinde der Modernen ausgearbeitet, sondern von einem Kenner oder Kompilator, der allen Richtungen gerecht wird und mit wenigen wohlabgewogenen Worten zu charakterisieren versteht, offenbar einem Stuttgarter, denn er führt sogar Dunn unter den bedeutenden Pianisten auf (warum nicht auch Benzinger?) Ebenso nennt er den elfjährigen Korngold (warum denn Bleyle nicht?). — Die „Musikbücherei" gibt ein ganz kurzes alphabetisches Verzeichnis der wichtigsten historischen, theoretischen, ästhetischen und schöngeistigen Werke der Musikliteratur, erfreulicherweise mit Angabe des Preises. — Dem in Aussicht gestellten zweiten Bändchen sehen wir mit Interesse entgegen. *C. K.*

Karl Thorbrietz, op. 36. *Der neue Kurs des Violoncellspiels.* Celloschule. Verlag *Rühle & Wendling, Leipzig.* Pr. 3 M. Eine kurz gefaßte Celloschule, die im Geschwindschritt die höchste Virtuosität anstrebt. Die Beispiele sind gut gewählt. Eine Anzahl etüdenmäßiger Vortragsstücke hat Thorbrietz selbst verfaßt. Sie sind geeignet, den Schüler vorwärts zu bringen und ihm Freude zu machen. Ein Arrangement von Schuberts „Am Meer" für Violoncello-Solo dürfte auch fertigen Spielern noch Vergnügen bereiten, da es effektvoll gesetzt ist. *H. S.*

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Bayreuther Stipendienfonds. Ein Stipendiengesuch soll ordnungsgemäß begleitet sein durch eine Bestätigung der Würdigkeit und Mittellosigkeit (d. h. verhältnismäßigen Bedürftigkeit) des Gesuchstellers von seiten entweder einer Behörde oder einer künstlerischen Persönlichkeit von einigem Namen, oder eines sonstigen in Bayreuth bekannten Anhängers der Sache.

W. H. in Basel. Sie schreiben uns, daß op. 1 Ihres Landsmannes Hegar 3 Klavierstücke (Scherzo, Romanze, Alla Zingara) sind, und daß diese Stücke jetzt noch häufig bei Ihnen in Basel gespielt werden. (Erschienen im Verlag der Gebr. Hug, Zürich.) Besten Dank für Ihre freundliche Auskunft, die wir hiemit veröffentlichen.

A. H. Außer der von Ihnen erwähnten Harmonielehre von Louis-Thuille nennen wir Ihnen an größeren älteren Werken unter andern Lobe, Jadassohn, Richter, die auch die von Ihnen gewünschten Einzeldisziplinen, Formen- und Kompositionslehre, Kontrapunkt umfassen. Bußler hat ein Lehrbuch über den Kontrapunkt auch gesondert geschrieben. Das Dirigieren wollen Sie aus einem Werk erlernen? Das lernt man nur in der Praxis. Es gibt sogar Leute, die behaupten, es sei überhaupt nicht zu erlernen: entweder man kann's oder kann es nicht! Anleitungen dazu gibt Schröder in seinem Büchlein über das Dirigieren in Max Hesses Katechismen-Sammlung. Im übrigen raten wir dringend zu einem guten Lehrer!

G. in K. Ist uns leider nicht bekannt. Wozu brauchen Sie für Ihr Konzert die „historische Grundlage", wenn Sie doch die Ballade selber haben? Das ist unnötiger Ballast; für den Philologen sind das interessante Fragen, nicht für die Zuhörer eines Konzertes. Eine gute Aufführung tut hier mehr. Die wünschen wir Ihren künstlerischen Bestrebungen.

K. L., Wien. Verbindlichen Dank für Ihr ausführliches Schreiben. Daß auf den Aufsatz über H. Zuschriften kommen würden, war vorauszusehen. Eine Redaktion kann aber nicht immer bloß ihren eigenen Ansichten folgen; manches ihr nicht oder nur teilweise Sympathische muß als Ergänzung des Gesamtbildes veröffentlicht werden. Wir haben in einer Nachschrift unsere Anschauungen kurz genannt. Aber in allen Fällen geht auch das nicht mal; wir verlangen auch nicht in allen Fällen „gläubige", sondern auch „kritische Leser", deren Urteil wir den oder jenen Aufsatz unterbreiten, ohne immer auf Zustimmung zu rechnen. Daß uns Zuschriften aus dem Leserkreise stets interessieren, haben wir schon oft gesagt.

H. W. Erläuterungen von Schubertschen Werken brachte die „N. M.-Z." in No. 18 Jahrgang 1905 (Klaviermusik) und 20—24 Jahrgang 1903 (Schuberts Sonaten). Wenn Sie sich (kostenlos) unser Nummernverzeichnis kommen ließen, hätten Sie die Beantwortung dieser und ähnlicher Fragen bequemer.

F. B. Zur Begleitung eignet sich die Gitarre oder Laute. Für 25—50 M. gibt es schon ganz gute Instrumente, bessere Qualitäten werden naturgemäß höher bewertet. — Sie kennen doch Ihre Heimat besser als wir? Jede mittlere Stadt besitzt musikalische Leihbibliotheken.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 22. September.)

H. H. in G. Ihr erst in der Entwicklung begriffenes Schöpfertalent wurzelt anscheinend in einer gemütvollen Veranlagung, weshalb Sie speziell in der Liedkomposition bei fleißiger Uebung noch guten Erfolg haben werden. Von den zwei Bearbeitungen „Im letzten Sonnenschein" hat jede wieder ihre Vorzüge für sich. Trefflich charakterisiert ist „Ich hab' geträumt von dir". Die von verhaltener Leidenschaft diktierten flüssigen Melodielinien verweben sich in allen Teilen mit den meist selbständig gehaltenen Begleitsätzen jedesmal zu einem wirkungsvollen Ganzen.

Seminarist W. E. Ihre 3 Gesänge nebst Menuett verdienen ein ermutigendes Zeugnis. Dem Drang zu verwegenem Modulieren, der Sie beseelt, sollten Sie weniger nachgeben.

H. K. in G. Ganz unsern Geschmack trifft Ihr „Blauveilchen" nicht. Man glaubt beim Eingang eine fromme Motette zu hören. Unbeholfen nehmen sich die zwei Viertel im Auftakt, die dreimal wiederkehren, aus. Besser gelungen ist die zweite Hälfte.

H—noch. Ihre „Waldmühle" klappert in Moll und Dur; es scheinen Erinnerungen sehr elegischer Natur zu sein, die sie weckt. Das „Albumblatt" bringt ein nach höheren Idealen gerichtetes Sehnen zum Ausdruck. Das „Menuett" ist zu schwulstig, verrät zu wenig Eingebung, als daß es fesseln könnte. Ihre vorgeschrittene Satztechnik sei gern anerkannt. Während die meisten komponierenden Kunstfreunde sich der Krücke des Lieds bedienen, als ob ihnen sonst nichts einfiele, machen Sie das Klavier zum Interpreten Ihres Herzens, was Lob und Nacheiferung verdient.

Pfirsch. Schon eingehend geübt in der volkstümlichen Satzweise weltlichen und geistlichen Charakters. Wenn auch der tiefere Ausdruck fehlt, so werden die Lieder von weniger anspruchsvollen Gemütern willig gehört werden.

J. E—ling in P. „Frühlingsfeier" vorzüglich getroffen. Der Gesang erinnert etwas an Mendelssohn, der dasselbe Lied auch vertont hat. Als eine Talentprobe, die sich über den Durchschnitt erhebt, ist auch „Auf meines Kindes Tod" zu betrachten. Erst das Seminar absolvieren.

F. B. F. Was Sie uns als Probe eines verdienstlichen und hoffentlich auch anerkannten Wirkens vorlegen, hat den Anspruch auf freundliche Beachtung. Freilich Meisterwerke erster Güte sind die Sachen nicht; dazu fehlt vor allem eine tiefergehende kontrapunktische Schulung. Und Sie wären für den Kontrapunkt sehr glücklich veranlagt, das zeigt Ihr Orgelpräludium und die lebendige, aber künstlerisch nicht sonderlich hochstehende Polyphonie Ihrer Chöre. Damit wäre ungefähr angedeutet, wie Sie den Weg an die breitere Oeffentlichkeit finden könnten.

Wir machen unsere Leser auf den einem Teile des heutigen Heftes beiliegenden Prospekt der Verlagshandlung *Bonness & Hachfeld* in Potsdam aufmerksam, der über das Selbstunterrichtswerk „Das Konservatorium, Schule der gesamten Musiktheorie" berichtet. Es wird gelehrt: Harmonielehre, Musikalische Formenlehre, Kontrapunkt, Kanon, Fuge, Instrumentationslehre, Partiturspiel, Anleitung zum Dirigieren und Musikgeschichte.

Ferner liegt einem Teil unserer Auflage ein Prospekt der Firma *H. R. Krentzlin* in Berlin bei, den wir der Beachtung unserer Leser empfehlen.

Dur und Moll.

— *Zur Musik der Minnesänger.* In der Wiener „Neuen Freien Presse“ hat unlängst Privatdozent Dr. *Viktor Junk* einen interessanten Artikel „Zur Musik der Minnesänger“, zu dem er durch Funde im Stadtarchiv von Münster angeregt worden ist, veröffentlicht. Der Verfasser führt aus, daß die Musik durch Richard Wagner zu denselben Forderungen des „Gesamtkunstwerkes“ zurückkehrte, von denen sie im 13. Jahrhundert ausging: denn auch damals mußten Text und Musik von einem Meister herrühren; es war sogar verpönt, neue Verse auf eine schon bekannte Melodie zu singen, und ein „Tönedieb“ stand in geringer Achtung. Ja, es scheint, daß den Dichtern des Mittelalters ihre Melodien wichtiger als ihre Texte waren, und nur so, meint Dr. Junk, erklärt es sich, daß viele Dichter von ihren Zeitgenossen begeistert gepriesen werden, deren Texte so hohes Lob nicht zu verdienen scheinen; es wird ihre Bedeutung also wohl hauptsächlich in der Musik gelegen sein. — Auch das Mittelalter unterschied schon das Strophenlied im Gegensatz zum „Leich“, dem durchkomponierten Lied, das auch im Text sich nicht nach der Strophenform richtete, sondern freier aufgebaut war. Um so bedauerlicher ist es, daß wir von den 140 Dichtern des 12. und 13. Jahrhunderts keine einzige Melodie kennen. Denn es scheint keineswegs, daß die Noten des Mittelalters die gleiche Geltung hatten wie die unseren, und Dr. Junk meint, daß man die Rhythmik der Gesänge richtiger nach dem Text beurteilen könnte, als nach den vorhandenen Noten. Um so interessanter müßte es sein, nun wirklich Melodien Walthers von der Vogelweide kennen zu lernen, den Gottfried von Straßburg als Musiker noch mehr zu rühmen weiß, denn als Poeten. — Die mangelhafte Ueberlieferung der alten Musik erklärt der Verfasser damit, daß sie ausschließlich den Spielleuten der damaligen Zeit überliefert war, denn die ritterlichen Dichter fanden über all ihren adeligen Leibesübungen nur selten Zeit, die Kunst des Federführens zu erlernen; so soll Wolfram von Eschenbach den „Parzival“ seiner Tochter in die Feder diktiert haben. — Der Ruhm des Vogelweiders als Dichter, meint der Verfasser, wird freilich auch dann keine Einbuße erleiden, wenn seine Musik, falls es gelingt, sie in unsere Notenschrift richtig zu übertragen, unserem musikalischen Empfinden fremd bleiben müßte.

Wir bitten von den Offerten unserer Inserenten recht ausgiebig Gebrauch zu machen und stets auf die „Neue Musik-Zeitung“ Bezug zu nehmen.

Für fortgeschrittene Klavierspieler sind im Verlage von **Carl Grüninger in Stuttgart** erschienen:

Drei Klavierstücke

von

Ludwig Thuille.

Op. 34.

Heft 1. **Gavotte — Auf dem See** M. 2.—

„ 2. **Walzer** „ 2.—

Thuille, der Komponist der Oper Lobetanz, gehörte zu den erfolgreichsten und fruchtbarsten Tonsetzern der jüngsten Zeit. Fruchtbar aber nicht im Sinne der Vielschreiberei, sondern insofern, als jedes neue Werk von ihm eine tatsächliche Bereicherung der Literatur bedeutete, sei es auf dem Gebiet der dramatischen Musik, des Kammerstils, des Klavierstücks oder des Liedes.

☞ Die drei Klavierstücke Thuilles dürfen auf dem Flügel keines modernen Pianisten fehlen; sie eignen sich sowohl für den Konzertgebrauch wie auch für die Hausmusik.

Sehr viel verlangt wurde zum **50. Geburtstag Hugo Wolfs** die in meinem Verlag erschienene

Hugo Wolf-Festschrift von Dr. Karl Grunsky.

Preis M. 1.—

Diese Schrift erschien anläßlich des im Jahre 1906 in Stuttgart veranstalteten fünftägigen Hugo Wolf-Festes, und darf, dank ihrem sehr interessanten Inhalt als nützliches Nachschlagebuch mit vollem Recht Anspruch auf das Interesse aller Freunde der Wolfschen Muse erheben. „Jeder Käufer wird seine helle Freude haben an dem sehr preiswerten, wirklich vornehm ausgestatteten Werkchen", schrieb vor kurzem ein großer Musikverleger.

Außer den sorgfältig redigierten Liedertexten (80 Seiten groß Oktav) sind auf weiteren 80 Seiten übersichtlich geordnete Erläuterungen enthalten, welche den Leser durch eine Fülle musikalischer und allgemeiner Gesichtspunkte fesseln. Besonders wertvoll ist das ausführliche, mit Bemerkungen erläuterte

Verzeichnis aller Werke Wolfs,

das den Abschluß bildet. Der genaue Preis für jedes Werk ist angegeben.

Im Hinblick auf die gediegene Ausstattung und den Umfang der Festschrift ist der Preis von **nur M. 1.—** äußerst niedrig bemessen. Dieser billige Preis wurde ermöglicht lediglich durch eine hochherzige Stiftung eines Gönners und Freundes Hugo Wolfs. (Bei Zusendung unter Kreuzband 20 Pf. Porto.)

Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.

Für kleine Leute.

Sechs Klavierstücke

für angehende Spieler komponiert von

Ed. Rohde.

Op. 22.

In illustriertem Umschlag brosch. Preis M. —.60.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart.

Im Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart ist erschienen:

Theoretisch-praktische

Einführung in das Lagenspiel

für Violine.

Eine leichtfassliche Methode zur Erlernung des Lagenspiels, zugleich Ergänzungsheft zu jeder Violinschule,

von

Arthur Eccarius-Sieber,

Fortsetzung der Elementarviolinmethode „Die ersten Uebungen und Lieder für Violine".

Preis Mk. 2.—.

☞ *Sehr empfehlenswert nicht nur für die Besitzer der von demselben Verfasser erschienenen Elementarviolinschule, sondern auch für alle Lehrer und Schüler des Violinspiels als zweckmässige*

Ergänzung jeder Violinschule.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

Bei direkter Zusendung von seiten des Verlags Carl Grüninger in Stuttgart

Preis (einschliesslich Porto) . . . . M. 2.10.

„ „ „ nach dem Ausland „ 2.25.

Die in der **„Neuen Musik-Zeitung"** (Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart) enthaltenen

Kunst-Beilagen

sind noch **einzeln käuflich.** Bis jetzt sind erschienen

29 Porträts und zwar von:

Beethoven — Bellini — Berlioz — Boieldieu — Brahms Cherubini — Chopin — Dittersdorf — Donizetti Gluck — Gounod — Händel — Haydn (2 Porträts) **Kreutzer — Liszt** (2 Portr.) **— Lortzing — Mendelssohn Meyerbeer — Mozart — Reissiger — Rossini — Schiller Schubert — Schumann — Spohr — Wagner — Weber.**

Bildgröße ca. 14½ × 18½ cm. Papiergröße 24 × 32 cm.
Preis eines Blattes sorgfältig in Pappe verpackt und frko. M. —.45
Jedes weitere Blatt dto. dto. „ —.25
Preis der ganzen Kollektion (29 Blatt) dto. nur „ 5.80

Sammelmappen für die Kunstbeilagen

dauerhaft in modern graublauem Karton mit Gold- und Farbendruck, ohne Jahreszahl, mit Aufdruck „Kunstbeilagen" (40 Beilagen fassend) stehen zum Preise von M. —.80 zu Diensten, bei direkter Uebersendung, gut verpackt und franko M. 1.—.

Zu beziehen gegen Einsendung des Betrags (per Postanweisung oder in Briefmarken) vom Verlag der „Neuen Musik-Zeitung" **Carl Grüninger in Stuttgart.**

Musikalisches Fremdwörterbuch.

Von **Dr. G. Piumati.**

Steif brosch. nur 30 Pf.

Eine einfache, aber genaue Erklärung der üblichsten Fremdwörter im Gebrauche der Musiksprache mit Angabe der Aussprache und der notwendigsten Regeln.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder auch (gegen Einsendung von 33 Pf. in Briefmarken) direkt durch den

Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Violinmusik.

Edouard Gautier: Six morceaux op. 31: Pièrrette, op. 32: Pierrot, op. 33: Sarabande, op. 34: Carnaval, op. 35: Frasquita, danse espagnole. op. 36: Sonnett. *Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.*

Klaviermusik.

Fritz Danneel, op. 4: Ersehntes, Erlebtes, Walzer. Verlag von *C. Becher, Breslau.*

J. Birkedal-Barford, op. 24: Prélude. *Wilhelm Hansen*, Musikverlag, *Kopenhagen.*

E. Honigberger, op. 1: Stimmungsbilder aus Siebenbürgen. *Verlag des Komponisten, Kronstadt* (Brásso).

Emil Held, op. 4: Prinzeßchen tanzt. Salonstück. Verlag von Dr. *Ferd. Münter* in *Halle a. S.*

Emil Söchting, op. 111: Die Armtechnik. Zehn leichte Klavierstudien für den freien Fall. *Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.*

— op. 112: Jugend-Album. Zwanzig leichte Klavierstücke für die Jugend. Heft I (im Violinschlüssel), Heft II (im Violin- u. Baßschlüssel). Ebenda.

Frédéric Chopin: Suite pour orchestre. Réduction pour le piano à 4 mains par S. Liapounow. *Jul. H. Zimmermann, Leipzig.*

Walter Scheidemann, op. 15: Im Garten zu Gethsemane. Ein Pianoforatorium. (Nach Beethoven.) Verlag von *E. Hoffmann, Dresden.*

Michel Harpow, op. 6: 3ème Valse. Ebenda.

Ruy Coelho: Bouquet. Verlag von *Raabe & Plothow, Berlin.*

S. Liapounow, op. 36: 8me Mazurka. *Jul. H. Zimmermann, Leipzig.*

Bücher.

Karl Fr. Glasenapp: Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern. Zweiter Band. (1843—1853). Mit einem Bildnis. Fünfte, durchgesehene und verbesserte Auflage. Verlag von *Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910.*

Fritz Volbach: Das moderne Orchester in seiner Entwicklung. Mit 3 Tafeln. Verlag von *B. G. Teubner, Leipzig 1910.*

Franz Liszt: Friedrich Chopin. Frei ins Deutsche übertragen von *La Mara.* Dritte, neubearbeitete Auflage. Mit allgemeiner Inhaltsübersicht der Gesammelten Schriften Franz Liszts, von Dr. *Julius Kapp.* Verlag von *Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910.*

Adolf Harpf: Natur- u. Kunstschaffen. Eine Schöpfungskunde. *Herm. Costenoble, Jena 1910.*

Otto Kinkeldey: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik. Mit Notenbeilagen. *Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910.*

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

ALBUMBLATT.*)

Max Reger.

Andante.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N. M.-Z. 1283


a tempo
sempre espress.
cres
cen
do
rit.
a tempo
espress.
poco rit.
a tempo
rit.

WINTER.

(Arno Holz.)

Orig. *As-dur.*

Sehr breites Tempo.

H. Rücklos.




bequem
Die schwarzen Bäu - me stehn und frie - ren, im O - fen die Bratäp - fel
mu - si - zie - ren, das Dach hängt voll Eis.
Wieder sehr langsam.
Und doch: bald kehrst du
rit.
wie - der, ich weiß, ich weiß! bald kehrst du wie - der, o nur ein Weilchen, und
drängen
cresc.
rascher
blau - e Lie - der, blau - e Lie - der duf - ten die Veil - - - - - chen!
rit.
a tempo
pp rascher
f ff leiden-
schaftlich
pp
(beide!)
Wie anfangs.
rit.
pp

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

ALBUMBLATT.*)

Andante.

Max Reger.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N. M.-Z. 1283


a tempo
sempre espress.
mp
cres
cen
do
ff
rit.
a tempo
espress.
p
f
p
f
poco rit.
a tempo
p
p
rit.
ppp

WINTER.

(Arno Holz.)

Orig. *As-dur.*

Sehr breites Tempo.

H. Rücklos.




bequem
Die schwarzen Bäu - me stehn und frie - ren, im O - fen die Bratäp - fel
mu - si - zie - ren, das Dach hängt voll Eis.
Wieder sehr langsam.
Und doch: bald kehrst du
rit.
drängen
cresc.
wie - der, ich weiß, ich weiß! bald kehrst du wie - der, o nur ein Weilchen, und
rascher
rit.
a tempo
blau - e Lie - der, blau - e Lie - der duf - ten die Veil - chen!
pp rascher
ff leiden-
schaftlich
(beide!)
Wie anfangs.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.	1911 Heft 2

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Kunst der Töne und die Kunst der Farben.

(Befruchtung der Musik durch die Malerei?)

Von Dr. ALFRED SCHÜZ (Stuttgart).

IMMER wieder aufs neue regt sich ein Streben der Künste, aus der Isolierung sich zu befreien und in nähere Berührung zueinander zu kommen. In schön verschlungenem Reigen wollen sie uns umschweben, die holden Musen, unser Leben zu schmücken. Jede will im Auge der andern sich spiegeln und durch die andere sich bereichern. Man weiß ja, wie viel die Musik der Dichtkunst verdankt, wie sie geistig emporgewachsen ist in der innigen Umschlingung mit der befreundeten Muse. Aber nicht bloß von den ihr nächstverwandten Künsten, der Poesie und der Mimik, auch von den bildenden Künsten kann die Musik gar manche Anregung und Befruchtung empfangen. Und sollte einmal die Kunst der Töne zu stark unter den Einfluß der Dichtkunst, sei's der lyrischen, sei's der dramatischen geraten und in Gefahr sein, ihr eigentümliches Wesen in solcher Hingabe an die Schwesterkunst zu verlieren, so könnte vielleicht das Gleichgewicht wieder hergestellt werden durch eine Schwenkung nach der andern Seite hin. So hoch die Bereicherung und Vertiefung der Musik durch ihren engen Anschluß an die Poesie auch anzuschlagen ist, so kann auch hier des Guten zu viel geschehen. Die Musik hat deklamieren, rezitieren, ja selbst sprechen gelernt, der Musiker ist zum Tondichter geworden; eine Musik ohne dichterischen Inhalt, ohne Erregung poetischer Stimmungen und Affekte, ohne dramatische Konflikte, ohne Aufwühlung der tiefsten Gründe des menschlichen Seelenlebens wird von vielen nicht mehr für voll genommen. Von anderer Seite wird dies als Einseitigkeit empfunden und die Rückkehr zur absoluten Musik proklamiert. Damit aber die Musik auf diesem Wege nicht zum Tummelplatz der subjektiven Launen und zügellosen Phantasie des Komponisten werde und jedes objektiven, allgemein ansprechenden Inhalts entbehre: was liegt da näher, als die Frage, ob nicht eine Annäherung der Musik an die bildenden Künste hier heilbringend sein könnte? Man möge sich doch wieder daran erinnern, daß die Tonkunst neben dem poetischen auch ein malerisches, ein plastisches und ein architektonisches Element besitzt, und es könnte nicht schaden, wenn diese einmal wieder stärker zur Geltung kämen.

Fassen wir für diesmal die Beziehung der Musik zur Malerei ins Auge, so scheint es, als ob diese beiden Künste in einem sehr entfernten Verhältnis zueinander stünden. Diese breitet ihre Gebilde im Raume aus, jene bietet ihre Erzeugnisse im Verlauf einer längeren oder kürzeren Zeit. Die Malkunst führt uns einen festgehaltenen Augenblick vor die Seele, die Tonkunst läßt das Leben in seinen ewig wechselnden Momenten, in seiner Bewegtheit, seinem endlosen Flusse an uns vorüberrauschen: sie unterscheidet sich von der bildenden Kunst wie Sein und Werden. Doch nähert sich die Malerei wieder in der Hinsicht mehr der Musik, als z. B. die Plastik, daß sie die Gestalten in ihren Wechselbeziehungen zueinander und möglichst in Bewegung darzustellen bemüht ist. Die Malerei führt uns die Welt des Sichtbaren in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit vor Augen, die Tonkunst führt uns hinter die Erscheinungswelt, in das Reich des Unsichtbaren, sie läßt uns gleichsam hinter die Kulissen blicken und uns die Seele der Dinge, ihre innersten Bewegungen mittels der Töne belauschen; sie führt uns in eine unbekannte, geheimnisvolle und doch wieder uns so nahe vertraute Welt. Der Tonkünstler vermag nicht bloß sein eigenes Empfinden, er vermag auch die Natur, die ohne die Musik meist stumm ihr Innerstes verschließt, zum Reden zu bringen.

So verschieden aber ihrem ganzen Wesen nach die beiden Künste sind, um so größeren Reiz gewährt es dem menschlichen Geist, ihren geheimen Beziehungen und gegenseitigen Wechselwirkungen nachzuspüren. „Der gebildete Musiker wird an einer Raphaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können, wie der Maler an einer Mozartschen Symphonie; dem Bildhauer wird jeder Schauspieler zur ruhigen Statue, diesem die Werke jenes zu lebendigen Gestalten. Dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um.“ Man könnte in diesen Worten *Schumanns* einen Fingerzeig erblicken, wie die Musikwelt mit einer Menge neuer interessanter Produkte zu bereichern wäre. Erzählte man doch schon vom *Abt Vogler*, daß er sich in die Düsseldorfer Gemäldegalerie ein Klavier tragen ließ und, den andächtigen Blick auf eines der Gemälde gerichtet, in die Tasten griff, um durch ein entsprechendes Phantasiestück den empfangenen Eindruck musikalisch wiederzugeben. Ja, wenn Schumann an seiner Stelle gesessen hätte! Aber Vogler? Bisweilen erscheint ja das Maltalent mit dem musikalischen in einer Person vereinigt, was z. B. bei *C. M. v. Weber*, auch *F. Mendelssohn* der Fall war. Denken wir uns nun einen solchen Doppelkünstler, der, von einem und demselben Landschaftsbilde angeregt, dasselbe stimmungsvoll ebenso in einem Gemälde wie in einem Musikstück wiedergäbe, so hätten wir in diesem das Korrelat

zu jenem. So kann es auch ganz wohl der Sache entsprechen, wenn phantasiebegabte Hörer die Eindrücke, die sie von einer Musik bekommen, in malerischer Weise beschreiben, indem sie von Mondscheinlandschaften, von Waldeinsamkeit, von Lenzesstimmung usw. reden. Wir erinnern uns dabei an eine Aeußerung *Mendelssohns*, daß er durch das Reisen in schönen Gegenden besonders stark zum Komponieren angeregt werde; so schrieb er aus Italien: „Ich verdanke dem, was nicht die eigentliche, unmittelbare Musik ist, den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur am meisten Musik." Und *R. Schumann* nennt es geradezu Undank gegen die Natur, wenn wir leugnen wollten, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgen. Haben dies doch mit vollem Bewußtsein Komponisten wie *Beethoven* in seiner Pastoralsymphonie, *Niels Gade* in manchen seiner Instrumentalwerke (z. B. „Im Hochland"), *Mendelssohn* in der schottischen Symphonie, der Hebriden-Ouvertüre etc. getan. Daß auch *Chopin* oft bewußt landschaftliche Stimmungsbilder geben wollte, beweist folgende Stelle aus einem Briefe: „Das Adagio in E dur (Klavierkonzert) ist in romantischer, ruhiger, teilweise melancholischer Stimmung gehalten. Es soll den Eindruck machen, als ob der Blick auf einer liebgewordenen Landschaft ruht, die schöne Erinnerungen in unserer Seele wachruft, z. B. in einer schönen, vom Mond durchleuchteten Frühlingsnacht."

Wie nahe die Stimmung des Beschauers einer Naturlandschaft sich mit der musikalischen berührt, beweist die Tatsache, daß schon beim Naturmenschen die Umgebung, in der er lebt, verwandte musikalische Aeußerungen hervorruft. Die Volkslieder der Steppenbewohner, der Strandbewohner und dagegen wieder der Bewohner einer großartigen Gebirgslandschaft sind stets das entsprechende Tonabbild (Echo) der äußeren Natur. Und wie die wirkliche Natur, so erweckt auch die Natur im Bilde, also ein Landschaftsgemälde in uns ganz ähnliche Stimmungen, wie sie die Musik zu erregen pflegt. Die schroffen, zackigen oder sanft anschwellenden, welligen Berge, die bald frischgrünen, bald dunkeln, bald in herbstlichen Farben prangenden Wälder, die Wiesen, Fluß und See etc., das alles sind wie einzelne Töne oder Akkorde, die der Maler vom richtigen, mit künstlerischem Auge gewählten Standpunkt aus zu einem harmonischen Ganzen verbindet — der musikalische Beschauer fühlt das heraus und die Farben verwandeln sich ihm in Töne, die Bilder in Musik. Was wir in der Natur um uns erblicken: ihr Aufsprossen und Wiedervergehen, ihr Erwachen im frisch strahlenden Morgenlichte, ihr Zurruhegehen und Sichverschließen beim Sonnenuntergang, der heitere oder der wolkenumflorte Himmel etc., alles das weckt in uns sofort halb bewußt, halb unbewußt Erinnerungen an Zustände, an Vorgänge in unserem eigenen Leben: wir erleben ja alles das an uns selbst, und wie in dieser Weise die Natur außer uns gewisse Saiten in unserem Gemüt zum Erklingen bringt, so verlegen wir wiederum die Bewegungen unseres Innern, unser eigenes Fühlen — als ob sie dieselbe Seele hätte — hinein in die Natur, um nur desto mächtiger wieder durch sie angeregt zu werden. Es ist ein gegenseitiges Nehmen und Geben, wobei Objekt und Subjekt ineinander überfließen, worin ein besonderer Reiz des ästhetischen Genießens besteht.

Aber nicht bloß vom stimmungsvollen Landschaftsbild kann man behaupten, daß es eine stille Musik in sich schließt, welche der Zauberstab des musikalischen Genius zum Klingen zu bringen vermag. Auch ein schönes oder interessantes Menschenbild weiß er in Musik zu übersetzen. Von wie wunderbarer Wirkung das Erklingen einer stimmungsvollen Musik z. B. bei der Vorführung von lebenden Bildern ist, konnte man jüngst zu Stuttgart anläßlich einer Darbietung der Königlichen Hofkapelle erfahren. Das Vielsagende und doch nichts Bestimmtes Sagende, Unaussprechliche des menschlichen Antlitzes, vor allem des Blickes der Augen, dieser Fenster der Seele, gleicht es nicht in seiner Wirkung auf das Gemüt in gewissem Sinne der Wirkung der Musik? Der Ausdruck des menschlichen Angesichts, der Blick des Auges hat etwas Unwiderstehliches, ist wie die Musik, eine Universalsprache, wird von allen verstanden. Solch ein Menschengesicht kann zwar nicht reden von einzelnen Dingen, aber es kann sehr deutlich reden von Liebe und Haß, von Freude und Trauer, von Mitleid und Begeisterung, es hat seine besonderen Töne für die ganze Skala von Gefühlen und Stimmungen — wie viel stumme Musik kann also in einem von Künstlerhand geschaffenen Porträt liegen und vom Komponisten zum Tönen gebracht werden! In manchem Menschenangesicht liegt sehr viel Musik. Ein neues Feld für den Komponisten, diese musikalische Physiognomik, das noch wenig bebaut worden ist! Man denke sich eine Sammlung von solchen musikalisch-physiognomischen Studien jedesmal mit dem betreffenden Bild an der Spitze! Zu solchem tonmalerischen Schaffen würde allerdings eine besondere Veranlagung des Komponisten gehören, oder, sagen wir, eine besondere Ausbildung nach dieser Richtung, ein für die feinsten Eindrücke empfänglicher Sinn, vermöge dessen die Lichtschwingungen, die vom Bilde aus durchs Auge in sein Inneres sich fortpflanzen, sofort die entsprechenden Saiten in ihm zum Mitschwingen bringen müßten. Ein geheimnisvoller, unbewußter und doch mit Naturnotwendigkeit erfolgender Umtausch von Lichtschwingungen in Tonschwingungen!

Müssen wir annehmen — um diesen Gedanken auch materialistisch zu versinnlichen —, daß jedes vom Menschen aufgenommene Bild der Ton- wie der Gesichtswelt einen körperlichen Eindruck im Gehirn zurückläßt, nennen wir es eine bestimmte Nervenfaserbildung oder sonstwie, so folgt daraus auch, daß die einander verwandten Sinneseindrücke auf diesem gemeinsamen Boden in Beziehung zueinander treten und nach dem bekannten Gesetz des Mitschwingens gleicher oder vermöge der Obertöne verwandter Saiten eine Saite die andere zum Klingen bringt. So bildet ja auch die menschliche Sprache für Gesichtseindrücke gleichermaßen wie für Gehörseindrücke ihre Worte und Begriffe aus ein und demselben Stoff, sie bezeichnet das Aehnliche und Verwandte mit ein und demselben Wort und weist damit, unbewußt philosophierend, auf jenen geheimen Zusammenhang hin. Sind doch auch gerade so manche technischen Ausdrücke in der Musik dem Gebiete der Malerei entnommen und umgekehrt, indem der Musiker von Klangfarbe, musikalischem Kolorit und Farbenmischung bei der Instrumentation, von Tonmalerei, Tongemälden etc. spricht, wie der Maler von Farbentönen, Farbenharmonie usw. Speziell bei der „Tonmalerei" treten die Beziehungen des Sichtbaren zum Ton auf frappante Weise zutage. Wie treffend weiß z. B. *Schubert*, auch *Hugo Wolf* im Lied oft durch die Begleitung die Situation zu malen, aus der heraus sich der Gesang erhebt, und mit wie packender Realistik versteht dies *Richard Wagner* in seinen Dramen! Am leichtesten ist das Problem zu lösen, wenn es sich um Vertonung von rhythmisch bewegtem Sichtbarem handelt. Der Trab oder Galopp des Pferdes, der rasche Flug des Vogels, das langsame Schleichen, das Eilen oder Zögern, das sanfte Anschmiegen, das harte Aufprallen, das Eckige, Zackige und wieder das Wellenförmige, Gerundete etc. läßt sich leicht musikalisch wiedergeben. Auch für den Grad der Stärke der Gesichtseindrücke, die grelle Beleuchtung usw. hat die Musik mit allerlei dynamischen Mitteln den entsprechenden Ausdruck. Das Pianissimo eines lang ausgehaltenen, über das ganze Tongebiet ausgebreiteten Akkords schildert die weite Ebene. Dem sichtbar Hohen und Tiefen entspricht die Höhe oder Tiefe der Töne. Auch das Lichte, Leichte, Aetherische läßt sich durch die Tonhöhe wiedergeben, wie umgekehrt das Plumpe, Schwere, Dunkle.

So sehr also auf den ersten Anblick die beiden Künste Musik und Malerei durch eine unüberbrückbare Kluft voneinander getrennt scheinen, so bestehen eben doch zwischen

ihnen allerlei geheime, uns nicht immer völlig zum Bewußtsein kommende Beziehungen und schlägt die Phantasie in lebhafter Ahnung eines verborgenen Zusammenhangs ihre Brücken über die Kluft. Wir wundern uns jetzt nicht mehr darüber, wie man es wagen kann, zu einer Musik, z. B. einer *Beethoven*schen Sonate, ein entsprechendes Gemälde und umgekehrt zu einem Gemälde das entsprechende Musikstück zu schaffen. So hat der Maler *Moritz v. Schwind* eine geistvolle Illustration zu *Beethovens* Klavierfantasie op. 80 geliefert. In Düsseldorf wurde die Pastoralsymphonie mit landschaftlichen Wandelbildern aufgeführt. *Schumanns* Kinderszenen sind mit Bildern von *A. Zick* und Dichtungen von *A. Träger* zu haben. *Fr. Liszt* hat durch eine symphonische Dichtung das großartige Gemälde *Kaulbachs* „Die Hunnenschlacht" in Tönen wiederzugeben versucht, und *Kaulbach* schreibt dazu: „Dein origineller und geistreicher Gedanke, die musikalische und dichterische Gestaltung der historischen Bilder im Berliner Museum hat mich lebhaft ergriffen. Die Darstellung dieser gewaltigen Gegenstände in poetischer, musikalischer und malerischer Form muß ein harmonisches und sich gegenseitig ergänzendes Werk bilden. Das soll klingen und leuchten durch alle Lande!" Diese letztere Art von charakteristischer Musik könnte vielleicht noch eine Zukunft haben.

Es wird schließlich von Interesse sein, auch in physikalischer Hinsicht auf die Berührungspunkte zwischen Klang und Licht, Ton und Farbe, Musik und Malerei hinzuweisen, wozu immer neue Entdeckungen Veranlassung geben. Vom „singenden Licht" und photographierten Ton ist schon früher von mir in diesen Blättern die Rede gewesen. Es handelt sich da um eine Entdeckung Dr. *Simons*, derzufolge ein Tonstück in ein Lichtbild und dieses umgekehrt wieder in das Tonstück verwandelt werden kann. Ferner hat man gefunden, daß ein intermittierender Lichtstrahl auf einer Kautschukscheibe einen musikalischen Ton hervorbringt. Auf Grund dieser Entdeckung ließ man drei solche aussetzende Lichtstrahlen, deren Schwingungen dem Grundton, der Terz und der Quinte entsprechen, zugleich auf die Scheibe fallen, worauf diese in einem vollständigen Dreiklang ertönte. So wäre denn die Brücke zwischen dem Objekt des Auges und des Ohres, zwischen Licht und Ton, und die Möglichkeit, Lichteindrücke und so zuletzt auch Farben in Töne zu verwandeln, in Wirklichkeit gegeben. Sollten auch solche Experimente nicht zu weiteren praktischen Resultaten führen, so zeigen sie jedenfalls, wie sehr die musikalische Phantasie im Recht ist, wenn sie allerlei empfangene Gesichtsbilder in Tonbilder umsetzt. Die Verwandtschaft von Tönen und Farben ist ja im Prinzip schon damit gegeben, daß, wie die Tonhöhe von der Zahl der Schwingungen eines tönenden Körpers, so die Farbenwahrnehmung von der Zahl der Schwingungen des Lichtäthers abhängt und der Tonskala die Farbenskala des Spektrums entspricht, worin Violett die kleinste und Hochrot die größte Schwingungszahl hat, welch letztere als die höchste (rascheste) wahrnehmbare Farbe unser Auge am meisten angreift, wie dies auch unserem Ohr mit den höchsten Tönen geht (während das dem Auge so wohltuende Grün in der Mitte des Spektrums liegt, wie auch unser Ohr die Töne der Mittellage am angenehmsten berühren). Auf diese Verwandtschaft weist auch die Tatsache hin, daß es Personen gibt, die keinen Ton hören, ohne gleichzeitig eine Farbenempfindung (bei Instrumenten über dem tönenden Körper, bei Singenden um und über deren Haupt) zu haben, wobei die Farbe um so greller wird, je stärker der Ton.

Entsprechend ihrem unaustilgbaren mathematischen Element begnügt sich noch immer die Musik, obgleich ihr so gut wie der Malerei eine unendliche Menge von Tönen zu Gebote stünde, doch mit einer verhältnismäßig kleinen Zahl klar und scharf abgegrenzter, in Halbtönen stufenweise fortschreitender Töne, wogegen es der Malkunst naheliegt, ihre Töne, d. h. die Farben, in der mannigfaltigsten Weise zu mischen, zu verschmelzen, ineinander übergehen zu lassen. Während die Musik für die scharfe Abgrenzung ihrer Töne in dem Klangphänomen der Obertonreihe ein natürliches Recht und Gesetz besitzt, so daß die „Töneharmonie" eine gewisse naturgesetzliche Objektivität beanspruchen kann, ist für den Maler ein solches objektiv, von der Natur gegebenes Prinzip nicht vorhanden, jedenfalls noch nicht gefunden. Während die Töne unserer Tonleiter so sicher auf der Naturharmonie basieren und darum so klar und gemessen einherschreiten, fließen die Farben des Spektrums ineinander über. Entspricht doch auch wieder dem mehr der Erscheinungswelt zugekehrten Wesen der Malerei die unendliche Mannigfaltigkeit der Farben und Farbenmischungen. Aber gerade in dieser Hinsicht bemerken wir eine entschiedene Tendenz der modernen Musik zur Malerei hin. Geht man nicht jetzt in der Musik mehr und mehr den Konsonanzen, dem Dreiklang, den Naturakkorden aus dem Wege und sucht die Dissonanzen, die „gebrochenen Farben"?

Man ist bestrebt, nicht bloß die Tonfarben bei der Instrumentierung, sondern auch die Töne und Akkorde auf allerlei Weise zu mischen. Man kombiniert allerlei Doppelklänge, ja Tripelakkorde, man verhüllt die einfachen Naturklänge, Dreiklang und Septakkord, durch Vorhalte, Antizipationen und Durchgangstöne, um besondere, charakteristische Wirkungen zu erzielen oder auch nur dem Althergebrachten aus dem Wege zu gehen. Manche Komponisten haben bei diesen Experimenten oft kaum mehr festen Boden unter den Füßen und lassen, um nur nicht schon Gesagtes zu wiederholen, ihren Launen frei die Zügel schießen. Bei andern zeigt sich ein ernstes Streben dabei, Neuland zu entdecken, das vielleicht auch nicht ohne Erfolg bleiben wird. Die Aesthetik darf hier keine Verbotstafeln aufstellen. Es scheint wohl: je mehr die Musik in dieser Hinsicht es der Malkunst gleichzutun sucht, je malerischer sie auf diese Art werden wollte, desto mehr müßte sie ihrer spezifischen Eigentümlichkeit, ihrer bisherigen Schönheit verlustig gehen und zum realistischen Ausdruck wirklicher Gefühle (statt der durch die Form geadelten Scheingefühle) sich gestalten. Aber diese Bestrebungen können auch, wenn von den Schlacken gereinigt, zu einem wirklichen Fortschritt, zu einer tatsächlichen Bereicherung der Musik und der musikalischen Ausdrucksmittel führen. Welcher Komponist hat nicht schon z. B. das Fehlen von Vierteltönen und noch kleineren Tonintervallen für Durchgangsnoten und Durchgangsakkorde als Mangel empfunden? Und wenn die Musik vorübergehend (NB.!) zum realistischen Empfindungsausdruck oder zur tonmalerischen Nachahmung der Wirklichkeit wird — wozu eben solche Klangmischungen und Dissonanzen unentbehrlich sind —, so würde durch den Kontrast die Idealität und Schönheitswirkung der einfachen Naturharmonien und Konsonanzen nur gehoben, die Musik also durch neue Effekte bereichert werden. Denn nimmermehr dürfen diese Grundpfeiler aller und jeder Musik, die Naturharmonien, außer Geltung kommen, immer wieder muß die Tonkunst zu diesen Elementen des Musikalisch-Schönen zurückkehren. Hat ja selbst die Malkunst, wie wir dies gerade in der Gegenwart beobachten können, auch immer wieder den Zug zu dem Einfachen, Klaren, Bestimmten, zu den ausgesprochenen, ungemischten Farbentönen. Um so mehr muß der Musiker sich immer wieder daran erinnern, daß nach Dissonanzen, künstlichen Mischungen und Tönebrechungen die auf den einfachen Zahlenverhältnissen dem musikalischen Ohr wohltuenden Konsonanzen wiederkehren müssen, sofern die Musik ihrer sinnlichen Schönheit nicht verlustig gehen will. Diese Einschränkung zugegeben, ist aber die Möglichkeit einer Bereicherung in der oben bezeichneten Richtung durchaus nicht abzuweisen.

Neben dieser mehr formellen Bereicherung handelt es sich aber, wie wir gesehen haben, vielmehr um einen inhaltlichen Gewinn, indem sowohl das Landschaftsbild wie das Porträt (wohl auch das historische Gemälde und Genrebild)

dem für die Geheimnisse und Reize dieser Kunst empfänglichen Tonkünstler mannigfache Anregung zu seinem Schaffen geben kann. Die auf diesem Wege produzierten Musikstücke werden im Gegensatz zu den Tondichtungen, in denen einseitig das poetische oder dramatische Element dominiert, einen weniger erregenden, mehr sinnigen, beschaulichen Charakter tragen, ruhig und ohne Rest ausklingende malerische Stimmungen geben, und so vielleicht wieder mehr als andere das Befreiende, Friedebringende der Kunst zur Geltung kommen lassen. So könnte die Musik manchem — was doch auch ihr Beruf ist — wieder zu einer Trösterin, einer Ruhe nach dem Streit und Balsam auf Wunden spendenden Freundin werden, weil ja doch im tiefsten Grunde die Schönheit erlösend wirken soll.

Metronom-Bezeichnungen klassischer Werke.

Von OTTO URBACH (Dresden).

I. Allgemeines.

Die kleinen Präludien und Fughetten J. S. Bachs.

Als Kaiser Karl V. den Purpur des Herrschers mit dem dunklen Gewande des Einsiedlers vertauscht hatte, soll er im Kloster von Yuste viel Zeit und vergebliche Mühe darauf verwandt haben, seine zahlreichen Uhren zu übereinstimmendem Gange zu bringen. Nun, ich konnte mir schon wie Kaiser Karl vorkommen, als ich meinen alten treuen Metronom in die Königl. Sächs. Hofmusikalienhandlung von Klemm brachte, um ihn auf seine Zuverlässigkeit mit anderen Taktmessern zu vergleichen, ihn gewissermaßen zu aichen. Das Resultat war verblüffend: mein Metronomgreis rannte ungefähr noch einmal so schnell wie seine weniger ehrwürdigen Kollegen; er befand sich also in einer ähnlichen Lage wie der Robert Schumanns, mit dem dieser zeitlebens Kompositionen feierlichst bezeichnet hatte; er war defekt; aber auch die anderen Metronome, die in den ersten Schlägen genau übereinstimmten, klappten nicht zusammen; es war ein Durcheinander von Glockenschlägen und Pendelschwingungen wie in einem Uhrenladen; ein phantasievolles Gemüt konnte sich Silvester in der Dresdner Altstadt vorstellen. Die einzelnen Systeme: *Mälzel*, *Pinfold* und *Weiser* hatten sich nichts vorzuwerfen; die reinen Pendelsysteme mit dem Pendel nach unten (*Ihlenburg* und das den Lesern der „N. M.-Z." wohlbekannte *Tempometer von Schüz*[1]) haben weniger Widerstände als die Systeme mit Uhrwerk und sind dadurch gleichmäßiger, entbehren natürlich dafür des präzisen (oder leider eben unpräzisen) Klappens; ein etwas geübter Spieler hat jedoch das Tempo nach einigen Schwingungen im Gefühl.

Kein Einsichtiger wird vom Metronom verlangen, was keine Uhr leistet: eine absolut genaue, unveränderliche Zeitmaßangabe; er wird sich begnügen, daß der Metronom ihm das Tempo einige Sekunden genau angibt und die weiteren Schläge als relativ richtig, in den meisten Fällen aber immer noch rhythmisch genauer als sein eigenes Taktgefühl betrachten. Es wäre wunderschön, wenn die Unvollkommenheit des Apparates das einzig Mißliche bei Metronombezeichnungen wäre; ein viel größerer Uebelstand ist die R e l a t i v i t ä t d e s T e m p o s. Ganz abgesehen davon, daß die Metronombezeichnung der individuellen Auffassung Zügel anlegt, die sich niemand gefallen zu lassen braucht, kann auch tatsächlich dasselbe Stück in verschiedenem Tempo gespielt werden, und es kann jedesmal richtig klingen. Klangreiche Instrumente und große Räume erfordern ein langsameres Tempo als klangarme Instrumente in kleinen Räumen; das hört man am besten in großen Kirchen mit solch übermächtigen Orgeln, wie z. B. die der Kreuzkirche in Dresden. Wenn ein Schüler die schnellen Tempi mancher Virtuosen nehmen wollte, würde es doch bestimmt schlecht und unnatürlich klingen; unter den fühlenden Fingern der Meister des Klavieres wirken sie ganz selbstverständlich. Die jahrelange Beschäftigung mit derselben Musik, wie sie Virtuosen und Dirigenten pflegen müssen, beschleunigt unwillkürlich die Tempi; Mozart beschwert sich über die zu schnellen Zeitmaße, die Abt Vogler in Mannheim zu nehmen beliebt; die Zierden der Dresdner Hofkapelle bezeugen, daß die Tempi der klassischen Symphonien früher langsamer genommen wurden; wenn man *Schuch* die schnellen Tempi im „Tristan" vorwirft, so hat man wohl mit den schnellen Tempi recht, aber nicht damit, daß man sie ihm vorwirft. Die jahrelange Hingabe an die Werke schafft eine andere Grundlage des Empfindens, die im Falle Schuch, wo ein außerordentlicher Klangsinn sich mit, ich möchte sagen, Wielandscher Feinheit und Grazie paart, doch gewiß blendend in die Erscheinung tritt. Da wir einmal bei der Dresdner Hofkapelle sind, sei daran erinnert, daß ihr Richard Wagner, die Tradition durchbrechend, die richtige Auffassung und das richtige Tempo der „Freischütz"-Ouvertüre wiedergegeben hat, wie er selbst berichtet. Es ist bekannt, daß Komponisten ihre eigenen Werke zunächst mal schlecht, gewöhnlich zu schnell spielen und aufführen. Als *Tinel* in Frankfurt a. M. seine schönen *„Mohnblumen"* aufführte, befand er sich im Widerstreit mit Bernhard Scholz und dem ganzen Rühlschen Gesangverein, die ein langsameres Tempo fühlten; ich selbst bin manchmal erst durch Aufführungen anderer das richtige Tempo meiner eigenen Kompositionen gewahr geworden, warum? weil der Komponist seine Werke bereits hinter sich hat, wenn er sie aufführt. Beethoven hat die „Neunte" zweimal mit Metronomziffern bezeichnet, einmal für Wien, einmal für London; die beiden Bezeichnungen weichen voneinander ab. Dabei ist er ein Komponist, der wirklich im Takt empfunden hat, wie Mozart, der sich sogar einmal über dieses Thema geäußert hat, in dem Brief vom 23. Okt. 1777 an seinen Vater: „Sie (die achtjährige *Nanette Stein*, nachherige Gemahlin *Andreas Streichers* und der gute Engel Beethovens) wird das N o t w e n d i g s t e und H ä r t e s t e und d i e H a u p t s a c h e i n d e r M u s i k niemals bekommen, nämlich das T e m p o, weil sie sich von Jugend auf völlig beflissen hat, nicht auf den Takt zu spielen. Herr Stein und ich haben gewiß zwei Stunden nacheinander über diesen Punkt gesprochen. Ich habe ihn aber schon ziemlich bekehrt, er fragt mich jetzt in allem um Rat." An anderer Stelle rühmt er sich, seines „rubatos" wegen angestaunt worden zu sein, damit bezeichnete man damals aber die nachschlagenden Synkopen.

Als Komponisten, die vorzugsweise im Takt komponiert haben, kann man mit ziemlicher Sicherheit diejenigen bezeichnen, die für Orchester g e d a c h t haben; es liegt in der Natur erstmal des Orchesterkörpers, sodann auch in der notwendigen Plastik der Orchestermelodie, daß sich jedes Tempo auf einen größeren Raum erstreckt; das moderne Klavierrubato ist nur den allerbesten Orchestern mit besonders suggestiv wirkenden Dirigenten möglich; im allgemeinen vermeidet man ein sprungweises Verändern des Tempos, wie es so mancher Solist zu seinem Schaden oder vielmehr Nutzen in der Orchesterprobe merkt, wo er erst lernen muß, nicht von Takt zu Takt das Tempo zu verändern. Auch der Orchesterkomponist, der der Elastizität des Tempos öffentlich das Wort geredet hat, *Carl Maria v. Weber* (und nach ihm *Hans v. Bülow*), hält an dem großzügigen Grundtempo fest. In der Vorrede zur Berliner Euryanthen-Partitur heißt es: „Der Takt (das Tempo) soll kein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Menschenleben ist. Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhüten, wie es kein Presto gibt, das nicht ebenso im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen ver-

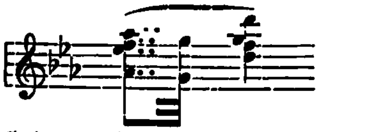
[1] Vergl. dazu die Anzeige auf der letzten Umschlagseite. Red.

langsamt, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdruck zu benehmen. — Beides übrigens, das Vorwärtsgehen wie das Zurückhalten, darf nie das Gefühl des Rückenden, Stoßweisen und Gewaltsamen erzeugen; es muß stets nur perioden- und phrasenweise geschehen.“ Diese Elastizität ist der Grund, daß ein langsameres Tempo temperamentvoll, ein schnelleres stumpfsinnig erscheinen kann, wenn diesem nämlich die kleinen und großen Beglaubigungszeichen des inneren Mitgehens fehlen. Die schnell laufende Maschine hat keine Seele. Der lebendige Organismus wird die Wellenbewegung der Perioden, das Auf und Ab der Form innigst mitempfinden. Deshalb verlangen Prestosätze mit einheitlicher Form, wie z. B. die kostbaren Finalsätze Haydns, auch ein einheitliches Tempo. Sobald an die Stelle der geschlossenen einheitlichen Form das Improvisatorische tritt, wie bei der echten Klavierkomposition (auch bei der echten Violinkomposition, überhaupt beim echten Solostück) ist die Freiheit des Tempos eine viel größere; im modernen rubato wird eine höhere Einheit des Tempos erstrebt, die mit einem Zeitmaß oft recht wenig zu tun hat.

Und doch ist diese Freiheit keine Willkür. Es gibt nichts Undankbareres, als rein theoretisch Regeln über den Vortrag zu geben. Der Musiker braucht sie nicht (oder doch?), der Laie liest sie nicht, und beide überschlagen sie. Wo es sich um feinste Seelenregungen handelt, wirkt ein Umdeuten auf technische Mittel brutal und plump. Doch möchte ich hier auf eine Elementarregel hinweisen, gegen die gar zu gern und gar zu oft gesündigt wird: man erkenne die Absicht eines Komponisten, die Notenwerte zu verlängern; man halte punktierte Noten ihrem Werte gemäß aus; es ist der übelste Dilettantismus, dies nicht zu tun, das Kreuz aller Klavierlehrer; es illustriert so recht Hans v. Bülows geringe Meinung von der rhythmischen Begabung Jung- und Altdeutschlands, daß meist alle Arbeit vergeblich ist. Man erkenne, welche Noten durch den sogen. rhythmischen oder agogischen Akzent hervorgehoben werden müssen (er wird durch den wagrechten Strich bezeichnet); diese Noten werden gedehnt; dieser Dehnung entspricht in energischen Sätzen manchmal eine Verkürzung der den Punkt ergänzenden Note



wird aufgefaßt:

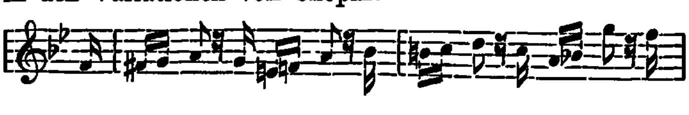


Ueber diese Geltung des Punktes hat sich schon der treffliche Leopold Mozart ausgesprochen. Die Dehnung muß den Eindruck des Unmeßbaren machen, ungefähr wie die Dehnung betonter Worte. „O wie wohl ist mir am Abend“ darf sich nicht verbreitern zu „O wie wohl ist mir am Aabend“. An punktierten Noten scheitert auch die allgemein gültige wichtige Regel, das Ende eines Phrasierungsbogens kurz (mit weichem Stakkato) zu nehmen: weil der Komponist deutlich die Absicht zeigt, die Note zu verlängern.

Der Rhythmus muß als getragene Melodie breit genommen werden, z. B. in den Papillons von Robert Schumann:



Als Scherzando werden dieselben Werte verkürzt, z. B. in den Variationen von Chopin:



Eine entsprechende Verlängerung der Pausen stellt die Einheit des Rhythmus wieder her. Eine Steigerung von aufwärtsgehenden Sequenzen drängt das Tempo vorwärts, das Abwärtsgehen derselben Sequenzen verlangsamt es wieder, z. B. in der Bourée der V. französischen Suite von Bach:



Die beste Aesthetik des Vortrages ist und bleibt die Bülowsche Ausgabe der Beethovenschen Klavierwerke; sie ist auch da belehrend, wo sich Bülow einmal irrt.

Um die Frage, wie *J. S. Bach* zu spielen sei, tobt unbegreiflicherweise noch heute der Streit. Es gibt immer noch eine Partei, die den auferstandenen Riesen als Mumie vorführen möchte, und man kann ihn auch von Orchestern allerersten Ranges in einer fürchterlichen „Objektivität“ herunterspielen hören. Die Pianisten machen sich ja meistens die Sache recht bequem, indem sie nur seine Orgelwerke spielen. Aber hört ihn euch von *Richard Buchmayer*, hört ihn euch von *Max Reger* an, befolgt den Rat *Anton Rubinsteins* und spielt Tag und Nacht Bach und auch etwas anderes als nur die Inventionen und einige Stücke des Wohltemperierten Klavieres, die viel, viel schwieriger sind, als ihr auch nur ahnt! und wagt dann noch zu sagen, daß man Bach „objektiv“, d. h. langweilig spielen müsse!

Bei den Klavierwerken hat man zu unterscheiden: welche sind für das Cembalo, welche für das Klavichord gedacht.[1] Für das Cembalo schrieb er die, mit denen er als Virtuose glänzen wollte, so das Italienische Konzert, die Tokkaten, einige rauschende Fugen, eine ganze Reihe der Inventionen, alle die in frischem, konzertmäßigem Charakter, so auch die Klavierkonzerte mit Begleitung. Die Mittelsätze beweisen aber, daß er manches für das Cembalo schrieb, was er nicht dafür dachte; hier half ihm die Phantasie aus. Wir können diesen Sätzen auf dem Cembalo nur mit Zuhilfenahme der rhythmischen Akzente gerecht werden. Dem Klavichord gehören die zahlreichen Stücke an, in denen er Musik für sich selbst machte, in denen sich sein Innerstes erschloß. Während die Cembalostücke schon so komponiert sind, daß man sie registermäßig spielen muß, d. h. daß sich die dynamischen Abstufungen auf längere Zeit erstrecken, als ob ein Orgel- oder Cembaloregister gezogen oder, wie bei der Bachschen Orchestrierung, ein Instrument eingetreten wäre, das auch allemal erst eine ganze Zeit zu spielen hat, bevor es wieder schweigt; während bei den eigentlichen Cembalostücken auch Takt und Tempo meist auf längere Zeit einheitlich verlaufen, zwingt uns der reiche Stimmungsgehalt der Stücke für das Klavichord, ihr bald schwärmerischer, bald leidenschaftlicher, bald religiös tiefsinniger Inhalt zu einer Freiheit des Vortrages, wie sie der große geistige Lehrmeister Bachs, Frescobaldi, für seine Werke verlangt. Wir dürfen sogar vor dem zartesten Pianissimo nicht zurückscheuen, z. B. am Schlusse des ersten Teiles der Courante der Französischen Suite in d moll; wer je auf einem

[1] Ueber Klavichord und Cembalo siehe meinen Führer durch die Klavierliteratur in No. 1 des vorigen Jahrgangs. Hier nur so viel zur Orientierung, daß auf dem Klavichord der Ton in allen Stärkegraden bis zum *mf* durch den Druck der Finger hervorgebracht werden kann, während das Cembalo nur gleichstarke Töne hat und zu Tonschattierungen wie die Orgel Register und Koppelungen in Anspruch nimmt.

Klavichord gespielt hat, weiß, wie außerordentlich zart und intim der Klang seiner Saiten ist. Beneidenswerte Zeit, in der die Trommelfelle noch nicht solchen Attentaten ausgesetzt waren wie heutzutage! Die rhythmische Freiheit ist groß im Kleinen, aber klein im Großen; ein Grundtempo muß beibehalten werden, der Bachschen Kompositionstechnik entsprechend, die die Themen beibehält.

* * *

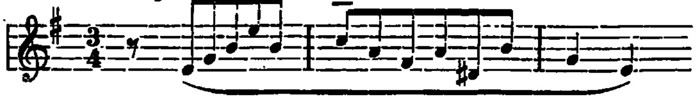
Eine Metronomisierung Bachscher Klavierwerke soll nur ein Anhalt sein, der das mittlere Tempo der bezeichneten Werke angibt. Nicht an die flinken Finger des Virtuosen denke ich, die durch langjährige Gewöhnung die Tonfolgen enger ziehen, sondern um die F e r n w i r k u n g ist es mir zu tun, d. h. darum, wie das Stück dem Zuhörer erscheinen muß. Ich bin in der vorteilhaften Lage, darüber Erfahrungen gesammelt zu haben, da bei mir fast kein Tag vergeht, an dem ich nicht stundenlang Bach zu hören bekomme.

Wir beginnen mit den Stücken, die Bach als „Clavierbüchlein vor Wilh. Friedemann Bach" 1720 für seine beiden ältesten Söhne geschrieben hat und die auch jetzt noch die beste Einführung in den Bachschen Geist darstellen, mit den k l e i n e n P r ä l u d i e n f ü r A n f ä n g e r. Die neue *Ruthardtsche* Ausgabe der Edition *Peters* ist bis auf einige Phrasierungsdruckfehler ausgezeichnet; da sie sicherlich auch die verbreitetste ist, folgen wir ihr. (So leid es mir tut, kann ich vor der gleichfalls sehr verbreiteten akademischen Ausgabe von Germer nur warnen.) Im übrigen verweise ich bezüglich der Ausgaben auf meinen Aufsatz „Ausgaben klassischer Klavierwerke" in der „N. M.-Z." Leider hat Professor Ruthardt die Czernyschen Metronombezeichnungen unverändert übernommen; in dem Widerstreite der Empfindungen rufe ich daher unsern Lesern freundlichst zu: Studieren geht über Probieren!

Mit den kleinen Präludien gelangen wir im besten Sinne spielend zu Bach. Eine Fülle edlen Gesanges, ein Schatzkästlein kostbarer Heiterkeiten sind sie uns.

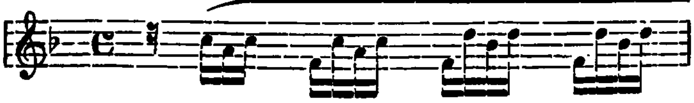
Seine Jungen an der Hand, hat er das Gotteshaus verlassen, hat Maria Barbara noch einen Gruß zugerufen und wandert an dem schönsten Frühlingstage über die lieblichen Fluren des Thüringerlandes, wo in Städten und Dörfern seine Sippe saß, alles Kantoren und Organisten, Pfeifer und Fiedler, wie es uns *Karl Söhle* in seinem „Bach in Arnstadt" so lebensvoll erzählt hat. Das Blut Hans Bachs, des überall im Thüringerlande bekannten und gern gesehenen fahrenden Musikanten, lebte auch in ihm, und ohne die musikalische Luft des Thüringerlandes, wo noch heute die Bauern, wenn sie den Pflugschar oder die Drehbank oder die Glasbläse verlassen haben, zur Fiedel, zur Klarinette, zum Waldhorn (die Neumodischen auch zum Tenorhorn) greifen, ist die eigenartig innerliche Kunst der Bache nicht denkbar. So volkstümlich, so frisch, so sonnig, so heiter reiht sich im Klavierbüchlein Melodie an Melodie, und die Gelehrsamkeit, in der sich ein so außerordentlicher Kopf aussprechen muß, ist so leicht zu überschauen; eine Kleinigkeit ist es, hier herauszufinden, was ein Thema, ein Motiv, was eine Nachahmung, Sequenz, was Kontrapunkt ist, was mit einem Phrasierungsbogen zusammengefaßt werden muß; Prof. Ruthardt hat alles treulich und verständnisvoll phrasiert. Der verschiedenen Ausgaben wegen notiere ich die Themen. Am besten eignet sich zur Einführung in die formelle Gliederung aus dem 1. Heft:

No. VII ♩ = 68.



die gewonnene Weisheit übertragen wir gleich auf

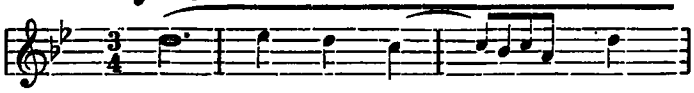
No. VIII ♩ = 108.





das liebliche Menuett-Trio

No. X ♩ = 92.



übe unser Legatissimospiel in allen Stimmen; Bach hat das Trio zu einer Menuett des Gothaischen Hofkapellmeisters *Gottfried Stölzel* hinzukomponiert. Mit einer gewissen Ueberschwenglichkeit muß das wundervolle

No. XI ♩ = 92.



gespielt werden; frisch und festlich erklinge

No. IX ♩ = 84.



mit innerlichstem Gefühl und reicher Verwendung der rhythmischen Akzente das tiefsinnige:

No. VI ♪ = 60.



und das wunderbar gesangvolle:

No. IV ♩ = 52.



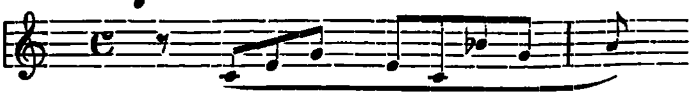
Die übrigen:

No. I ♩ = 104.



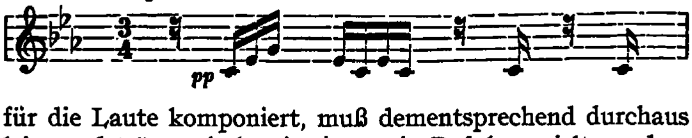
und

No. II ♩ = 116.



haben den echten Charakter von Präludien;

No. III ♩ = 100.



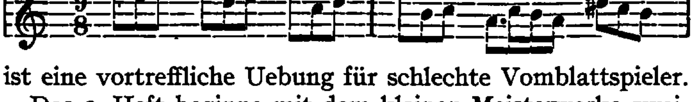
für die Laute komponiert, muß dementsprechend durchaus leise und träumerisch mit ein wenig Pedal gespielt werden. Auch

No. V 𝅗𝅥. = 52.



hat diesen träumerischen Lautencharakter; das kniffliche

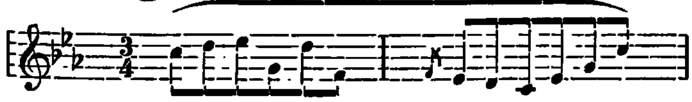
No. XII ♩. = 92.



ist eine vortreffliche Uebung für schlechte Vomblattspieler.

Das 2. Heft beginne mit dem kleinen Meisterwerke zweistimmigen Klaviersatzes und gesangvollen Ausdruckes:

No. II 𝅗𝅥. = 48.



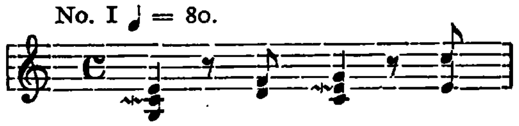
dem die kleine Invention folge:

No. III ♩. = 64.



sodann das gewichtige

No. I ♩ = 80.



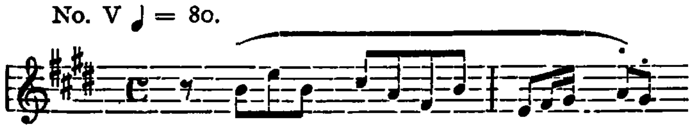
Waren diese drei leichter als die meisten des ersten Heftes, so werden wir in den beiden entzückenden

No. IV ♩ = 72.



und

No. V ♩ = 80.



sowie in dem etwas pathetischen

No. VI ♩. = 52.



wieder vor schwierigere Aufgaben gestellt.

Die den kleinen Präludien beigegebenen kleinen und großen Fugen und Präludien erscheinen vortrefflich geeignet, uns in die Kunstform der Fuge einzuführen (obwohl ein Schulbeispiel wie die e moll des I. Teiles des Wohltemperierten Klavieres, in dem alles „klappt", alles nach einem Schema gearbeitet erscheint, nicht dabei ist; selbst bei der Fuge aus dem „Clavierbüchlein von W. F. Bach", der als No. 5 bezeichneten 2. Fuge in C dur geht es nicht ohne Unregelmäßigkeiten wie überzähligen Durchführungen und von der Regel abweichenden Eintritten ab); die Themen sind frisch und anziehend, die Tonsprache weniger gelehrt als anmutig und der Klaviersatz bei weitem nicht so schwierig wie bei denen des Wohltemperierten Klavieres. Wie sprechend setzt gleich die erste Fuge

No. 3 ♩. = 76.



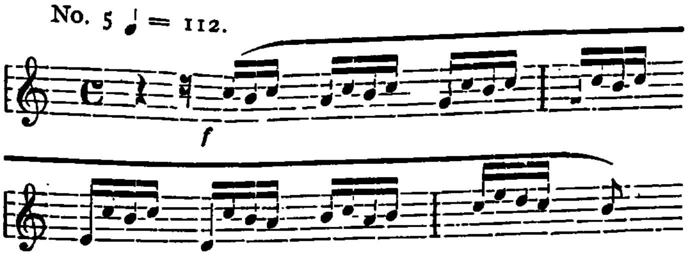
ein, welch festliche Frische atmet aus

No. 4 ♩ = 112.



und

No. 5 ♩ = 112.



rechten und echten Cembalostücken, in einem Zug und einem Tempo ohne Grübelei und Zurückhaltung zu spielen. Um so mehr verlangen dynamische und rhythmische Schattierungen das herrliche Präludium

No. 6 ♩ = 52.



und die dazugehörige Fughetta

♪ = 138.



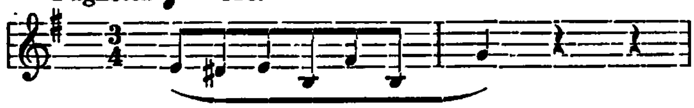
die uns so recht die Schöpferkraft des Bachschen Genius vor Augen zu führen imstande ist, da aus einem Thema, so einfach, so simpel, daß es jedes Kind erfinden könnte, durch die Kunst des Kontrapunktes ein wunderbar ergreifendes Gebilde vor uns entsteht.

No. 7 Préludio ♪ = 120.



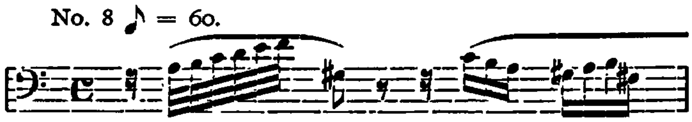
und

Fughetta ♩ = 120.



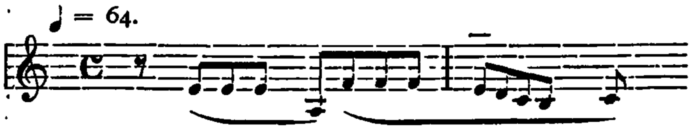
stellen schon recht schwierige Aufgaben; das wundervolle Präludium

No. 8 ♪ = 60.



gehört mit zu dem Schönsten, Geistreichsten und Seelenvollsten, was Bach geschrieben, und übertrifft in dieser Beziehung die an sich so prächtige Fuge:

♩ = 64.



Unsere Wanderung ist beendet. Waren die Gipfel, über die wir gekommen, auch nicht massig aufgetürmt, waren sie auch erst die Vorberge zum eigentlichen Gebirge, so gewährten sie doch weite Aussichten und waren von derselben kostbaren Erde wie dieses. Auch jetzt bleiben wir in den lieblichen blumengeschmückten Wiesen- und Waldgründen der Heimat Bachs, wenn wir uns zu den Französischen Suiten wenden, die wir mit Absicht den Inventionen vorangehen lassen, da diese schon eines sehr frischen Tempos und damit einer vorgeschrittenen Technik bedürfen, die Französischen Suiten aber in ihrer unendlichen Liebenswürdigkeit und Anmut, mit ihren Gavotten, Menuetten und anderen heiteren und ernsten Tänzen erfahrungsgemäß auch von denen gern geübt werden, denen die Inventionen trocken vorkommen.

(Fortsetzung folgt.)

Von kleinen und großen Klavieren.

Die Kritik einer Meinung.

Von WALTER PFEIFFER (Stuttgart).

UNTER den Klavieren ist allerlei Art und in ihrer Klangwirkung sind so viele Eigentümlichkeiten, daß man sie gar nicht scharf begrenzt zu benennen vermag: die bunteste Mannigfaltigkeit jedoch herrscht wohl in deren Beurteilung. Meist liegen den Ansichten persönliche Empfindungen zugrunde, und die haben ihr gutes Recht. Hier soll ein Stoff behandelt werden, der nicht erst im Menschen Form gewinnt, sondern eigene Gestalt und sein Gesetz hat: die Tonstärke kleiner und großer Klaviere.

Viele denken — und unwillkürlich —, daß die größeren Instrumente durchweg auch das größere Tonvolumen besitzen, eine Anschauung, die wir nun einmal kurz untersuchen wollen. Im allgemeinen wäre dazu das nächste, verschieden große Instrumente, die gleichmäßig intoniert und rein gestimmt sind, an ein und demselben Platz im gleichen Raum zu erproben, doch wir haben hier einen andern und weit sichereren Weg einzuschlagen.

Die Stärke eines Tones ist außer von der Kraft des Anschlags und der Beschaffenheit des Resonanzbodens abhängig von Länge und Dicke, Dichtigkeit, Spannung und Anschlagstelle der Saite. Diese Punkte stehen in einem ganz bestimmten gegenseitigen Verhältnis. Bei den Baßsaiten ist darin eine Verschiebung möglich, indem Aenderungen in der Länge durch die Umspinnung ausgeglichen werden können, bei den glatten Saiten aber, also im Diskant und der Mittellage, ist jedes Heraustreten aus diesem Zusammenhang von wesentlich nachteiliger Wirkung[1]. Wir finden daher bei allen guten Erzeugnissen, klein und groß, Flügel und Pianino, in diesen beiden Lagen fast dieselbe Saitenmensur.

Mit den Saiten aufs engste verknüpft und durch deren Tätigkeit in seiner Größe bestimmt ist der Resonanzboden. In der Praxis zeigt sich innerhalb gewisser Schranken diese Erscheinung: je steifer er angelegt wird, desto gesangreicher, aber auch desto dünner und spitzer ist der Ton, je weniger wir ihn versteifen, desto breiter wird die Klangmasse, die aber immer mehr an Tragfähigkeit verliert. Für den Fabrikanten handelt es sich darum, den goldenen Mittelweg zu gehen, der jedoch nicht allzu schmal ist, sondern neben der Intonation der Hämmer die ganze qualitative Verschiedenheit guter Erzeugnisse in sich birgt. Er ist aber auch die Grenze der quantitativen Leistung, und alle Versuche, darüber hinauszukommen — ich erinnere an die freischwebenden oder an die doppelten, mit Luftkanälen ausgestatteten Böden —, sind gescheitert, was kein Wunder ist, denn sie beruhen auf einseitiger Beobachtung der Resonanzerscheinungen, meistens auf dem Irrtum, daß einzig der Flächeninhalt entscheidend sei und eine Vergrößerung des Bodens stets auch eine entsprechende Erbreiterung und Vertiefung des Tones ergeben müsse.

Soll ein Instrument befriedigen, so muß diese mittlere Versteifung des Resonanzbodens eingehalten werden. Da sie in Verbindung mit den Saiten die Grenze des Tonvolumens bedeutet, und in der Mensur der glatten Stahlsaiten, wie erwähnt, kein Spielraum ist, so geht ohne weiteres daraus hervor, daß nach den Gesetzen der Akustik gebaute Instrumente bei gleicher Beschaffenheit der Hämmer und des Anschlags im Diskant und in der Mittellage keinen Unterschied in der Tonstärke aufweisen, ob sie nun das allergrößte oder das kleinste Erzeugnis sind, oder anders gesagt, die Verschiedenheit, die sie in der Tat zeigen, hat mit ihrer Größe gar nichts zu tun: man findet sie ebenso bei gleich großen Klavieren, und ihre Ursache liegt im innersten Gefüge des Resonanzbodenholzes und in der Unmöglichkeit, die Filzhämmer in absoluter Gleichheit herzustellen.

Zwischen Pianino und Flügel ist eine Grenze, und unsere Folgerung gilt nicht für beide zumal, obwohl ihr Innenbau ganz derselbe ist. Scheinbar zeigt zwar der Flügel andere Resonanzbodenverhältnisse, aber der größere Flächeninhalt ist hier im selben Maße durch einen breiteren Steg und die Art der Berippung ausgeglichen, so daß der Grad der Bodensteifheit, auf den neben der Saitenmensur alles ankommt, im Grunde gleich ist. Ihr Unterschied wurzelt ausschließlich in der äußeren Anlage: beim Flügel können sich die Schwingungen des Bodens ungehindert nach oben und unten dem Außenluftkörper mitteilen, was der verschlossene Aufbau des Pianinos bei diesem unmöglich macht, wodurch sein Ton eine Veränderung erleidet, und zwar in der Weise, daß er an Tragfähigkeit und Stärke dem Flügel gegenüber ziemlich einbüßt, aber etwas breiter wirkt. Der Standort des Pianinos hat ebenfalls Einfluß, einen nachteiligen dann, wenn die hinter dem Klavier befindliche Wandfläche die Tonwellen aufsaugt statt sie zurückzuwerfen.

Ein wirklich auf der Größe der Instrumente beruhender innenakustischer Unterschied ist einzig im Baß und den anschließenden letzten Choren der Mittellage zu verzeichnen. Die glatte Saite verliert da ihre Brauchbarkeit. Ganz abgesehen davon, daß man Saitenlängen, wie sie die unteren Oktaven bei glattem Bezug erfordern würden, im Klavier gar nicht unterbringen könnte, müßte man, um diesen Saiten die nötige Spannung und Steifheit zu erhalten, ihren Durchmesser außerordentlich vergrößern, wodurch die Fähigkeit, der Tonhöhe entsprechende Transversalschwingungen auszuführen, immer mehr abnehmen, also der Inhalt des Tones schließlich ganz verloren gehen würde. Das Ueberspinnen der Saiten ist das Mittel, einerseits überhaupt brauchbare Bässe zu erhalten, anderseits die verschiedenen Saitenlängen, wie sie die Größen der Klaviere erfordern, mit den übrigen Faktoren in Einklang zu bringen. Jedoch bleiben dabei die kurzen Baßsaiten in ihrer Wirkung auf die Tonstärke, vor allem aber in der Klangschönheit hinter den elastischen langen Saiten zurück: man vergleiche die oft fast dumpfen Unteroktaven eines kleinen Pianinos mit dem klangvollen und ausgiebigen Basse eines großen Klaviers, oder die unteren Lagen des Stutzflügels mit denen eines Konzertflügels, die, wenn er günstige Resonanzverhältnisse hat, von überwältigender Schönheit sind. Hier will ich beifügen, daß die Baßsaiten eines Stutzflügels mit denen eines mittleren Pianinos übereinstimmen, wodurch dieser trotz dem Vorteil seiner Anlage im Baß qualitativ von einem der großen Pianinos übertroffen wird.

Ich bin am Schlusse und möchte nur noch auf den Ursprung jener Meinung hinweisen, die den größeren Instrumenten im Diskant und der Mittellage einen größeren Tonumfang einräumt: man ließ sich vielleicht vom Auge oder durch Raumakustik beeinflussen, oder aber — ein geübtes Ohr vorausgesetzt — das Urteil ist richtig, und das kleinere Instrument hat eine schlechte Anlage in akustischer Beziehung, was sich umgekehrt durch die Beobachtung bestätigt, daß man ab und zu einen Konzertflügel antrifft, der einem kleineren Stück seiner Gattung in den oberen Lagen wesentlich nachsteht.

[1] Die Skala des glatten Saitenbezugs und deren Begründung siehe „Siegfried Hansing, Das Pianoforte in seinen akustischen Anlagen. 2. deutsche Aufl. 1909." (Schwerin, Selbstverlag.)

Tonsetzer der Gegenwart.

Der Lette: Alfred Kalnin.

SCHON öfters ist die Befürchtung ausgesprochen worden, die musikalische Hegemonie möchte wie einstens den Italienern, so jetzt den Deutschen entrissen werden und an die Völker „jüngerer" Kultur übergehen, welche sich neuerdings politisch und künstlerisch gewaltig zu regen beginnen. Es sind die nordischen Völker (Dänen, Norweger und Finnländer) und die R u s s e n , an die

man dabei denkt, die uns zu überflügeln drohen. Es braucht uns zwar noch nicht bange zu sein, aber es genügt doch, die Namen *Grieg*, *Svendsen*, *Sibelius*, *Scriabine*, *Rachmaninoff* u. a. zu nennen, um die Bedeutung der Bewegung klarzustellen. Wohl sind einzelne von ihnen bei uns in die Schule gegangen, aber sie sind nicht wie Gade, Hartmann und Sinding in einem verwaschenen mitteleuropäischen Nachklassizismus und Nachromantikertum stecken geblieben, sondern haben sich teils wie Scriabine der Fortschrittsbewegung der äußersten musikalischen Linken angeschlossen, teils aber dem *Antäus* vergleichbar die heimische Erde berührt und auf die Kräfte und Urelemente der Melodie, Harmonie und des Rhythmus zurückgegriffen, die in ihrem Volkslied in unverbrauchter Frische sprudeln, so Grieg und Sibelius und in fast noch höherem Maße der Lette *Kalnin* (lettisch Kalninş, es bedeutet: Hügel), dessen Kompositionen wir unseren Lesern mit Wärme empfohlen haben und den wir ihnen nun auch heute im Bilde zeigen.

Auf mein Schreiben hat der sympathische junge Künstler in einem liebenswürdig und gut deutsch geschriebenen Brief geantwortet — er beherrscht die zwei grundverschiedenen Sprachen, das Lettische und Deutsche, offenbar gleich sicher, jedenfalls auch das Russische — und hat mannigfache Aufschlüsse über sich und über Land und Leute gegeben.



ALFRED KALNIN.

Er schreibt über seine Person: „Geboren den 11. August 1879 zu Wenden als einziger Sohn eines Oekonomen einer kleinen Stadt Livlands, trat ich, nachdem ich ein deutsches Gymnasium besucht hatte, in die Pabstsche „Schule der Tonkunst" zu Riga ein und studierte nachher noch im St. Petersburger Konservatorium, Orgel bei Prof. L. Homilius, Klavier bei Prof. Czerny und Theorie bei Solowjew und Liadow. Seit 6 Jahren bin ich Organist an der ev.-lutherischen St. Nikolaikirche zu *Pernau* und Musiklehrer hierselbst. Ich trat als Orgelvirtuose in Charkow, Riga, Libau und andern Städten auf."

Auf meine Frage, ob er in seiner Heimat und auswärts bekannt sei und geschätzt werde (wie Grieg und Sibelius in der ihrigen), lautet seine Antwort:

„Ich muß bejahen; natürlich kann ich nicht verlangen, daß mich unsere Nation materiell unterstützt, wie Finnland seinen Sibelius, und muß mir meinen Lebensunterhalt selbst verdienen. Meine Kompositionen werden hier wohl gekauft, doch haben wir Letten sehr wenig ausübende Künstler. Frau Wiegner-Grünberg, unsere bedeutendste Sängerin, singt meine Lieder oft. Vor ein paar Jahren veranstaltete sie in *Berlin* einen lettischen Liederabend, der ihr und mir viel Anerkennung einbrachte. Sonst sind meine Sachen noch nirgends im Auslande öffentlich gespielt worden. Ueber meine Kompositionstätigkeit haben öfters berichtet: die Signale, der Klavierlehrer, die Staatsbürgerzeitung (Berlin) und die Wacht. — Einer meiner gemischten Chöre soll zum V. lettischen Sängerfest von ca. 5000 Kehlen gesungen werden. Diese Chöre werden von der Musikkommission des Rigaer Lettischen Vereins herausgegeben.

„Sie fragen mich, was ich zu Strauß, Reger, Scriabine sage. Da muß ich vorausschicken, daß in Rußland die Orchester selten sind, und wo sie vorhanden sind, wie in den Residenzen Petersburg und Moskau, da begnügt man sich mit einem Repertoire, das faktisch gen Himmel schreit. Ist es da nicht traurig, wenn auch Nikisch, Weingartner und andere sich mit der Aufführung der Freischütz- und Leonoren-Ouvertüre begnügen, statt uns moderne und hier unbekannte Orchesterwerke zu spielen? In Petersburg habe ich von Strauß nur „Macbeth", „Tod und Verklärung" und Lieder gehört. — Auch die Heimatkunst ist bei den Russen wenig verbreitet und vermodert. — Was nützt das wunderbare Orchester und die reiche Oper der Hauptstadt, wenn man nur abgedroschene Dinge zu hören bekommt. Strauß bewundere ich sehr und brenne darauf, seine neuen Werke kennen zu lernen. Scriabine ist mir nicht so lieb wie Rachmaninoff, den ich nächst Mussorgski und Borodin hoch verehre. Rußland wird entschieden noch große Talente ans Licht fördern trotz der Gleichgültigkeit des ganzen Volkes und des niederen Bildungsniveaus. Ich hoffe, bald ins Ausland reisen zu können, und will mich da ordentlich an Strauß, Debussy u. a. sättigen. Ich studiere eben Regers Orgelsachen. Aber es ist merkwürdig, daß mich fremde Einflüsse unberührt lassen, und ich fürchte nicht, in eines noch so verehrten Meisters Manier zu verfallen."

Betreffs des Volksstamms der *Letten*, über den manche so im unklaren sind, daß sie ihn mit den Finnen und Lappen verwechseln, macht Kalnin die folgenden Angaben:

„Einst bildeten die Letten in Liv- und Kurland die Hauptbevölkerung, wie jetzt noch. Vor 700 Jahren aber etwa zogen Deutsche hier ins Land, errichteten Kirchen und Burgen und brachten mit der Kultur allerdings auch die Rute mit. Von der Knechtschaft reden noch heute viele der schönsten Weisen, und es ist erstaunlich, wie stark das nationale Bewußtsein des Volkes gewesen ist. Seit 200 Jahren stehen wir unter russischer Oberherrschaft. Der Deutsche hierzulande wird jetzt dem Letten ganz gleichgestellt, was Rechte anbelangt, und unser Volk hat seit etwa 60 Jahren einen Aufschwung in kultureller und wirtschaftlicher Beziehung genommen, der vielleicht einzig dasteht. Man zählt gegen 2 Millionen Letten. Der größte Teil bebaut das Land, doch weisen auch die Städte eine große Anzahl von Letten auf. *Riga* mit 500 000 Einwohnern ist zu $^3/_5$ lettisch und wird aus deutschen Händen bald in lettische übergehen. Eine Oper haben wir noch nicht, wohl aber Theater, eine ziemlich reiche Literatur und Malerei. Mit der Zeit wird uns aber Rußland einen Dämpfer aufsetzen, wie es bei Finnland und Polen geschah. Russifizierungsversuche in Kirche und Schule sind an der Tagesordnung, und es sind vor Jahren viele Letten in die griechisch-orthodoxe Kirche übergetreten. Wir sind zumeist evangelisch-lutherisch." — — —

Das gesamte Oeuvre des Komponisten, das mir vorliegt, umfaßt zehn Hefte zu je vier bis fünf Liedern, zwei Sammlungen lettischer Volkslieder, drei Klavierhefte, eine Elegie für Geige und Klavier und zwei kurze symphonische Charakterstücke, vorerst vierhändig arrangiert, sämtlich im Kommissionsverlag *Neldners* in *Riga* oder *Breitkopf & Härtels* in *Leipzig*. Ich habe schon früher auf den fremdartigen Charakter seiner Musik hingewiesen. Er zeigt sich

in einer außergewöhnlichen Stimmungskraft, einem kraftvollen, diatonischen, die Kirchentonarten verwendenden Satz (Vermeidung des Leittons, leere Quinten- und Oktavenschlüsse, eine gewisse litaneiartige Monotonie der Melodie und melancholisch absteigende Schlüsse); er nützt die romantische Wirkung der Nebendrei- und -vierklänge, geht aber auch den Reizen der Chromatik nicht aus dem Wege. Rhythmisch bringt er gleichfalls viel Neues, der $^5/_4$- und $^7/_4$- ($^4/_4 + ^3/_4$) Takt ist ihm ganz geläufig. Die Bedeutung seiner Musik beruht auf ihrer Bodenständigkeit, sie ist aus dem Geist seines Volkes heraus geboren und spiegelt dessen Vorzüge und Fehler wider, ist Heimatkunst auch in dem Sinne, daß das landschaftliche Milieu malerisch intensiven Ausdruck findet.

In seiner Volksliederbearbeitung geht er musikalisch und ethnologisch stilstreng vor. Seine eigenen Lieder machen aber, ebensowenig wie Grieg es tat, nirgends Anleihen, er spricht sich ganz persönlich darin aus, aber seine Art zu empfinden, ist eben typisch lettisch. Als Organist ist er mit der alten russischen Volks- und Kirchenmusik so vertraut, daß ihm ihr Stil in Fleisch und Blut übergegangen und der einzig gerechte Ausdruck der national gehaltenen Texte geworden ist. — Uns Deutschen liegt sein Werk zunächst wohl etwas fern, bei liebevoller Vertiefung in sein Schaffen wird es uns aber bald vertraut und erscheint uns als eine Bereicherung der Ausdrucksmittel und Stimmungswelten, die bei der heute allgemein empfundenen Erschöpfung der hergebrachten Art zu komponieren, doppelt zu begrüßen ist. Es bewährt sich auch hier wieder die Erfahrung, daß ein bedeutender und neuer Inhalt auch die entsprechenden Wege und Formen für seinen Ausdruck findet.

Kalnin ist bisher nur auf dem Gebiet der kleinen Formen tätig gewesen, als Lyriker, hat aber eine große Mannigfaltigkeit von Farben auf seiner Palette. Hoffentlich gelingt ihm bald ein großer Wurf, in dem er alle seine Kräfte zusammenfaßt. **C. Knayer (Stuttgart).**

* * *

Wir geben heute im Anschluß an vorstehende allgemeine Charakterisierung Kalnins einige Besprechungen seiner Werke, denen später weitere folgen sollen.

Kalnins Liederhefte 1—3 (à 2.40 M.; *Neldner* und *Breitkopf & Härtel*) sind nun mit deutschen Texten versehen in zweiter Auflage erschienen. Es bleibt uns also nur noch das wichtige Heft 4 unzugänglich, das freilich einige der eigenartigsten und dem Komponisten selbst am meisten ans Herz gewachsenen Gesänge enthält.

Aus dem *ersten Heft* ragen No. 1, „Pfadlos", und das schlichte, innige No. 3 „An Maria" hervor; in *Heft II* überragt No. 1 die andern, gleichfalls überaus stimmungsvollen Lieder; *Heft III* enthält ein zartes „Wiegenlied"; No. 2, „Die Glocken läuten", wird mit seiner Tonmalerei und seiner leidenschaftlichen Steigerung eine starke Wirkung ausüben, ebenso das düstere „Mich wundert's". Auch das kurze letzte Lied mit seiner ganz schlichten Begleitung, seinem müden Tonfall und der Leittonlosigkeit ist ein typisches Beispiel für des Tonpoeten Art.

Das *zweite Heft mit elf Volksliedern* für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung von A. Kalnin (2 M.; *Neldner* und *Breitkopf & Härtel*) zeigt die merkwürdige Art des lettischen Empfindens recht klar in den meist scherzhaften Texten und den tändelnden, selten in der Art unseres deutschen Volkslieds tiefer gehenden, in kleinen, gleichen Notenwerten sich bewegenden Melodien. Die Begleitung ist teils ganz primitiv und doch rhythmisch raffiniert, teils schwierig und mit einer selbständigen Gegenmelodie ausgestattet. Zum Vortrag gehört viel Leichtigkeit und Feinsinn.

Die *Ballade in b moll* für Klavier (1.60 M.) ist ein wuchtiges Stück, im ersten Thema von düsterer Färbung, in Oktaven einherschreitend, der zweite Gedanke in Des dur, quasi Allegretto, ist lichter und weicher in der Stimmung, auch nicht so originell; bei Vivace aber setzt ein wilder, leidenschaftlicher Gedanke ein, ähnlich wie in seiner symphonischen Dichtung „Bei Staburags". Das ganze bedeutende Stück ist durch rhythmische Rückungen belebt.

Das *Klavier-Intermezzo*, das wir mit des Autors Erlaubnis unseren Lesern als Beispiel für Kalnins Eigenart in heutiger Musikbeilage neben dem wehmütig gestimmten „Prélude" zugänglich machen, hat im ersten Thema $^7/_4$-Takt, das 7. Viertel erhält regelmäßig die Dominantharmonie; der Leitton h wird möglichst vermieden, der Mittelsatz in g moll bringt im dritten Takt einen dorischen Akkord (das *e* der rechten Hand). Kolossal ist der Schluß, der wieder den Leitton vermeidet.

Klavierspieler seien noch auf das Klavierheft mit dem barocken *„Auf der Dwina"*, Violinspieler auf die einzigartige *„Elegie"* aufmerksam gemacht, die technisch leicht und von bizarrer Sublimität und Melancholie ist.

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Biographisches — Anekdotisches — Aphoristisches.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

III.

Zurück nach Pest. — Stuttgarter Intermezzo. — In der Heimat.

Auf der Reise nach Pest kam ich auch nach Stuttgart, wo ich im Hôtel de Russie auf dem Alten Postplatze übernachtete. Als ich am anderen Morgen nach dem Frühstück mit einer Zigarre im Munde auf die Straße trat (im Rauchen hatte ich es trotz meiner sechzehn Jahren schon zu einer großen Virtuosität gebracht), war das erste, was mir begegnete, ein biederer Polizist, der mich darauf aufmerksam machte, daß das Rauchen auf der Straße bei 1 fl. Strafe verboten sei, worauf ich schleunigst die Zigarre wegsteckte. Um zehn Uhr abends wollte ich mit der Post nach Augsburg weiterreisen. In Stuttgart befand sich die Post neben dem Hôtel de Russie. Auf dem Posthofe, wo ich, auf den Wagen wartend, mich auf ein kleines Gerüst gesetzt hatte, fiel plötzlich ein Balken herab und schlug mir ein ziemlich tiefes Loch in die Stirne, ein Unfall, von dem ich eine Erinnerung noch in Gestalt einer kleinen Narbe mit mir herumtrage. Die ziemlich starke Blutung wurde bald gestillt, und mit einem Verbande um die Stirne verließ ich das gastliche Stuttgart, nicht ahnend, daß ich einst für immer ein Bürger dieser Stadt werden sollte.

Was meine Passion für das Rauchen anlangt, so mag daran eine besondere Veranlagung von Natur aus schuld gewesen sein. Vielleicht veranlaßte mich aber auch das Beispiel meines Landsmannes Steffen Heller dazu, der einer der leidenschaftlichsten Raucher war, die mir je vorgekommen sind. Er rauchte Riesenzigarren, und zwar so, daß er sie fast bis zur Mitte in den Mund steckte, was jedenfalls nicht eine der einwandfreiesten Arten des Rauchens ist. Die Folgen dieses, man kann wohl sagen, unvernünftigen Rauchens blieben denn auch bei Heller nicht aus. Er zog sich eine Nikotinvergiftung zu und wurde fast blind; wenigstens sah er, wie man mir mitgeteilt hat, alle Gegenstände um sich her nur noch wie durch einen Nebel verschleiert. Ueber die Art, wie Heller und sein Freund Ernst rauchten, erzählte man sich folgendes Geschichtchen, und ich kann mich dafür verbürgen, daß das Geschichtchen wahr ist. Von Ernst und Heller gab es ganz kleine Gipsbüstchen. Die beiden Freunde rauchten nun ihre Büsten mit einer geradezu bewundernswerten Geduld braun und beschenkten sich dann gegenseitig damit. Wenn man aber weiß, wieviel Tabaksqualm dazu gehört, um ein derartiges Ding braun zu rauchen, muß man diese Riesenleistung bewundern. —

In Pest angekommen, mußte ich es mir angelegen sein lassen, mich nach irgend einer Stellung umzusehen, die mir wenigstens etwas abwarf, und so ließ ich mich, der Not, nicht dem eigenen Triebe gehorchend, als Solospieler und Orchesterdirektor am großen deutschen Theater engagieren. Der bekannte *Schindelmeisser* war mein Kapellmeister. Mein Gehalt war selbst für die damalige Zeit nicht gerade glänzend: ich bekam 16 fl. monatlich. Dafür hatte ich die Opern am ersten Pult mit meinem Lehrer *Ellinger* und alle Soli zu spielen, sowie die Zwischenaktmusik zu dirigieren. In meiner Erinnerung steht noch lebhaft vor mir, mit welcher Begeisterung ich als Debüt die Tell-Ouvertüre dirigierte und in dem Zwischenakte Straußsche und Lannersche Walzer und Polkas spielte. Der berühmte Prestidigitateur *Hermann*, der spätere Gatte der berühmten Sängerin Csillag Rosa, die ich noch unter dem guten deutschen Namen Rosa Stern gekannt hatte, gab damals seine Vorstellungen im Deutschen Theater. Unter den Kunststücken, die er vorführte, war

eines der verblüffendsten folgendes: Er nahm sein Zauberstäbchen, strich an ihm von unten nach oben und hatte jedesmal eine Orange in der Hand. Zu diesem Kunststück hatte sein Musikdirektor, der das Orchester während seiner Vorstellungen dirigierte, die geniale Idee gehabt, den C dur-Akkord durch drei Oktaven von einer Sologeige spielen zu lassen. Diese unglückselige Sologeige war nun ich, und so mußte ich denn vierzehn bis sechzehn Abende hintereinander ins Theater, um etwa vier- bis fünfmal



zu spielen. Bei dem höchsten Ton war auch die Orange da. Die einzige Freiheit, die mir gestattet war, bestand darin, daß ich in den Tonarten abwechseln durfte!



EDMUND SINGER
Kgl. Konzertmeister und Professor. Zu seinem 80. Geburtstag, 14. Okt.
Unser Memoirenschreiber an seinem Arbeitstisch.
Photographiert von Kammervirtuos Klein (Stuttgart).

In diese meine Orchesterzeit fiel auch ein Gastspiel der berühmten Tänzerin *Fanny Elsler*. Ich gehörte zu den fanatischsten Bewunderern dieser großen Künstlerin. Als sie nun den Direktor ersuchte, ihr für ihre Studien zu Hause einen Geiger zu überlassen, bot ich mich in meiner Begeisterung freiwillig dazu an und geigte jeden Morgen eine Stunde zu den Uebungen der Diva. Einen großen Mann soll man nicht im Schlafrock und eine weibliche Bühnengröße soll man nicht in einem simpeln Röckchen ohne den Glanz des Kostüms und die kosmetische Nachhilfe der Schminke sehen! Wenigstens war das eine der Erfahrungen, die ich damals machte, und so war ich denn froh, als ich mich von einem meiner Kollegen in dem Begleitungsdienste ablösen lassen durfte. Die große Künstlerin war übrigens mir gegenüber außerordentlich liebenswürdig und beschenkte mich sogar mit ihrem Bilde und einer Kiste Zigarren. Von beiden habe ich leider nur noch die Erinnerung.

In diese Zeit fällt auch ein Konzert, das *Ernst* im großen Deutschen Theater gab. Während des Balletts, das dem Konzert voranging, saß der bleiche, leidend aussehende Mann in der Proszeniumsloge. Ich hatte in dem Ballett eine Solovariation (von Mayseder) zu spielen, und man kann sich vorstellen, daß der Gedanke, einen so großen Meister wie Ernst zum Zuhörer zu haben, mir eine gewisse Herzbeklemmung verursachte. Das Solo gelang gut, und Ernst, der von seiner Loge aus direkt ins Orchester sehen konnte, nickte mir freundlich zu. Ernsts Spiel wird mir für immer unvergeßlich bleiben. Es ist bekannt, daß der große Künstler sehr journalier war, und daß er, wenn er schlecht disponiert war, sich manche Sünden gegen die Technik zuschulden kommen ließ. Aber an dem Abende war er besonders gut aufgelegt, und seine herrlichsten Eigenschaften: prachtvoller, bestrickender Ton und glänzende Technik, erregten einen Sturm von Beifall. Auf mich übte vor allem der Vortrag seiner berühmten „Elegie“ eine derartige Wirkung aus, daß mir die Tränen nur so die Backen herabliefen. Ernsts Technik hatte nicht nur eine gewisse Aehnlichkeit mit der Paganinis, sondern auch einen Zug, der an die Moliques erinnerte. Ich habe den letzteren leider nur als Knabe gehört, aber nach allem, was ich später über sein Spiel vernahm, muß er in seiner Technik nahezu unfehlbar gewesen sein. Es ist bedauernswert, daß seine Kompositionen fast gar nicht mehr gespielt werden, namentlich seine beiden Konzerte in a- und d moll. Das Passagenwerk seiner Kompositionen ist trotz mancher Monotonien, die wir übrigens auch bei Spohr finden, immer interessant und technisch fördernd.

Abgesehen von seiner enormen Bedeutung als Virtuose, hatte Ernst das Verdienst, daß er uns die überlegene Paganinische Technik sozusagen entindividualisiert überliefert hat. Ich sage entindividualisiert in dem Sinne, daß es wenigstens möglich geworden ist, einen Teil der Paganinischen Technik einem größeren Kreise von Geigern zugänglich zu machen. Paganini war in der Technik nicht nur der linken Hand, sondern auch in der Bogentechnik unerreichbar. Er war, wie mir von kompetenten Hörern erzählt wurde, von einer fabelhaften Sicherheit und Unfehlbarkeit. Man sah ihn, wie mir Eckert erzählte, bei manchmal geradezu drückender Temperatur in den gestopft vollen Konzertsälen, bei welcher sich die Saiten leicht verstimmen, doch nie stimmen. Er spielte die schwierigsten Passagen mit einer rhythmischen Bestimmtheit, daß er fast schwierig zu begleiten war. Es lag das alles wohl zum Teil auch an dem Baue seiner linken Hand, die Spannungen machen konnte, wie sie ein anderer kaum herauszubringen imstande gewesen wäre. Pianisten wie d'Albert, Busoni, Pauer, Reisenauer spielen, das unterliegt keinem Zweifel, alle, auch die allerschwierigsten Klavierkompositionen von Liszt, und sie spielen sie sogar ganz ausgezeichnet, aber Paganinis schwerste Stücke, das werden mir die Violinkollegen, wenn sie ehrlich sind, zugeben müssen, können wir alle, wie wir sind, nicht so spielen, wie Paganini sie geschrieben hat. Ein einziger hat sie bis zu einem gewissen Grade annähernd so gespielt, und das war Paganinis Schüler *Sivori*, der eine geradezu phänomenale Technik besaß und von dem ich noch später sprechen werde.

Ein Konflikt mit meinem Herrn Direktor veranlaßte mich ganz plötzlich, meine Stelle im Theaterorchester aufzugeben. Und das kam so. Ein ausgezeichneter Flöten-Virtuose (Heindl) war — allerdings durch seine eigene Schuld, denn er war einer jener lockeren Gesellen, die da meinen, genial und liederlich, oder sagen wir leichtsinnig, seien identische Begriffe — in große Not gekommen. Man mußte seine mit silbernen Klappen versehene Flöte, die er versetzt hatte, auslösen. Es wurde ein Konzert für ihn veranstaltet, für das auch ich meine Mitwirkung zugesagt hatte. Mein Direktor verweigerte mir indes, ich weiß nicht mehr, aus welchem Grunde, die Erlaubnis dazu, und so sah ich mich in die Zwangslage versetzt, ohne diese Erlaubnis mitzuwirken. Dafür wurde ich mit dem Verluste einer ganzen Monatsgage gestraft, also mit ganzen 16 fl. Ich nahm infolgedessen meine Entlassung und verzichtete auf meinen glänzenden Gehalt und die Ehre, noch fernerhin dem Orchester des Deutschen Theaters in ,Pest anzugehören.

Nun war ich allerdings frei aber auch ohne Verdienst und das spielte leider bei den Verhältnissen, in denen ich mich befand, eine große Rolle. Bot mir auch das elterliche Haus eine gastliche Stätte, so erlaubte mir doch mein Gewissen oder sagen wir lieber, mein Stolz nicht, meinem Vater auf der Tasche zu liegen, und so kam denn für mich eine Zeit, die unter den Erinnerungen meines Lebens nicht zu den angenehmsten gehört. Als Sprößling einer angesehenen Familie war ich so ziemlich mit der ganzen jeunesse doré von Pest befreundet, und es gehörte schon ein gewisser Grad der Entsagung dazu, mich dem flotten Leben der jungen Leute, mit denen ich zu verkehren gewohnt war, ferne zu halten. Da war mir denn meine Kunst, meine Geige, mein Trost und der Halt, der mir über manche schmerzliche Entbehrungen hinweghalf. Ein glücklicher Zufall war es, daß ich mir damals gerade meine Maggini erwerben konnte. Mein Lehrer hatte, wie es scheint, in einem Augenblicke, in dem auch er unter der Ungunst des Schicksals zu leiden hatte, die Geige um einen Spottpreis an einen Geigensammler K. verkauft. Dieser K. war ein Vandale,

der, wenn er eine kostbare Geige erworben hatte, bald darauf anfing, Veränderungen daran vorzunehmen. Nun intervenierte zu meinen Gunsten eine höchst originelle Persönlichkeit, Kreisphysikus Dr. *v. Hunyady*, der selbst ein ganz ausgezeichneter Dilettant auf der Geige war. Er war ein hervorragender Geigenkenner und besaß mehrere kostbare Instrumente. Mit Leib und Seele der Musik und seinem geliebten Instrument ergeben, kannte er nicht nur alle bedeutenderen Musiker Pests, sondern war auch befreundet mit den großen Geigenvirtuosen wie Vieuxtemps, Ernst, Molique, Bazzini. Joachim und mich kannte er schon als Knaben, er duzte uns, und für ihn waren wir nur „Pepperl" und „Munderl" (Joseph und Edmund). Als er nun hörte, wie unglücklich ich darüber war, daß mir die Maggini entgangen war, versprach er mir, Herrn K. nicht aus dem Auge zu lassen, damit er, falls dieser etwa der Maggini überdrüssig werde, gleich bei der Hand sei, um sie dem Barbaren zu entreißen. Sein Bemühen wurde denn auch von Erfolg gekrönt, und eines Tages kam er, um mir mitzuteilen, der geeignete Moment sei da, K. sei der Maggini satt und werde nächstens anfangen, an ihr herumzubesteln. Tatsächlich erhielt ich bald darauf durch Dr. Hunyadys Vermittlung die herrliche Geige. Ich gab dem Geigenbarbaren meinen sehr schönen Ruggieri, und mein guter Vater mußte tief in den Säckel greifen. Das größte Opfer aber, das K. meinem Vater zumutete, bestand darin, daß er ihm gestatten mußte, sich aus seiner Sammlung prachtvoll selbstangerauchter Meerschaumköpfe sechs der besten auszusuchen.

Ueber K. und Dr. Hunyady noch einige charakteristische Züge. K. hatte gehört, daß Geigen durch vieles Spielen besser werden. Er kaufte nun eine neue Geige, spannte sie dick besaitet in einen Sägebock und bearbeitete dann das eingespannte Instrument mit seinem Diener stundenlang. Man kann sich denken, daß schließlich die ganze Nachbarschaft ob dieser entsetzlichen Kratzerei rebellisch wurde, so daß K. seine Tätigkeit schließlich in den Keller verlegen mußte.

Dr. Hunyady war eine stadtbekannte, in allen Kreisen beliebte Persönlichkeit, und es war geradezu interessant, wenn man mit ihm über die Straße ging, zu beobachten, wie er die ihm begegnenden Persönlichkeiten begrüßte, den einen deutsch, den andern ungarisch, einen dritten französisch und einen vierten gar lateinisch. Er kannte fast alle Violinstücke auswendig und wußte auch, da er selbst, wie gesagt, ein vortrefflicher Geiger war, Bescheid um die in ihnen vorkommenden heikeln Stellen. Wenn nun einer seiner Schützlinge öffentlich auftrat und sich in seinem Vortrage einer jener kritischen Stellen nahte, die möglicherweise mißlingen konnte, ließ er wie von ungefähr seinen Stock fallen, um gerade in diesem Momente die Aufmerksamkeit von dem Künstler abzulenken. So ging der kritische Passus vorüber, und Publikus hatte von einem allenfalsigen Entgleisen nichts bemerkt. Er konnte ganze Nächte opfern, um sich ein noch ungedrucktes Violinwerk von Vieuxtemps, Ernst oder Molique abzuschreiben. Oft kam er mit seinem kleinen Einspänner bei mir vorgefahren, eilte zu mir herauf, zog seinen Rock aus, legte sich auf die Chaiselongue, und sagte: „So, Munderl, geig' mir einmal dieses oder jenes Stück vor!"

(Fortsetzung folgt.)

Musikalisches aus Kiautschou.

KOLONIEN sind im allgemeinen kein besonders günstiger Boden für künstlerische Betätigung. Die materiellen Interessen sind zu mächtig, als daß sie jene abgeklärte Gemütsstimmung aufkommen ließen, die für die Kunst unbedingt notwendig ist. Auch in der deutschen Kolonie in Ostasien haben wir diese Erfahrungen gemacht. Nicht allzu fern liegen die Zeiten hinter uns, da die Kunst verschämt im Winkel stand. Da ist in den letzten Jahren aber doch manches anders geworden. Ein Verein für Kunst und Wissenschaft hat sich gebildet, der vorzugsweise die Pflege guter Musik sich zur Aufgabe machte. Der Leiter der Musikabteilung, Oberrichter Dr. *Crusen*, der die engste Fühlung mit dem Musikleben der Heimat unterhält, hat es verstanden, die vorhandenen Kräfte zusammenzufassen, so daß mit Hilfe der hiesigen, außergewöhnlich guten Militärkapelle sogar schon Aufführungen kleinerer Opern wie „Zar und Zimmermann", „Josef in Aegypten", Schäferspiel aus „Pique Dame" stattfinden konnten, die an musikalischen Leistungen es immerhin mit einer besseren Provinzbühne aufnehmen konnten. Die hervorragende Tüchtigkeit des Dirigenten und die Begeisterung gut geschulter Dilettanten halfen die Schwierigkeiten überwinden.

Inzwischen sind wir durch die Gründung der „Deutsch-chinesischen Hochschule" noch einen Schritt weiter gekommen. Die Gattin des juristischen Dozenten Dr. Harald Gutherz, Frau *Elisabeth-Gutherz-Hönel*, eine Schülerin von Etelka Gerster, ist eine wirkliche Künstlerin. Und so traf es sich denn sehr günstig, daß gerade in die Tage des Besuches des Herzogs und der Herzogin Johann Albrecht zu Mecklenburg ein Liederabend der genannten Künstlerin fiel. Die junge Kolonie Tsingtau konnte dadurch zeigen, daß auch die Kunst eine Stätte fern am Ostmeer gefunden hat. Das Programm beschränkte sich auf Volkslieder, großenteils in Brahmsscher und Reimannscher Bearbeitung. Der künstlerische Vortrag von Volksliedern stellt ja vielleicht die allerhöchsten Anforderungen an den wiedergebenden Künstler. Während persönliche Kompositionen, und vor allem die unserer modernen Musiker, so bestimmten Ausdruck enthalten, daß der Sänger sich einfach den Absichten des Komponisten anzupassen braucht, muß die Eigentätigkeit den Volksliedern gegenüber weit tiefer gehen. Hier haben wir Naturprodukte vor uns, die großenteils erst der Deutung bedürfen, um zu persönlichen Kunstwerken zu werden. Das hat nun Frau Gutherz in hervorragender Weise verstanden. Es war, als wachte die Volkspsyche selbst auf in ihrer über alle Worte hinausgehenden Trauer oder ihrer neckischen Fröhlichkeit. Das Brahmssche „Schwesterlein" auf der einen Seite, „Der Hans und die Liesel" auf der andern, waren vollendet abgerundete Stimmungsbilder, und dabei ganz aus der sachlichen Stimmung heraus gestaltet; rein willkürliches Schalten mit dem Stoff nach fremden Gesichtspunkten. Diese schlichte Treue in Verbindung mit höchststehender Beherrschung der technischen Mittel zeigte sich ebenso bei der Wiedergabe der ausländischen Volkslieder. Und das Programm enthielt eine reiche Auswahl auch davon: französische, italienische, wallisische, norwegische und ungarische Lieder standen außer den deutschen auf dem Programm. Und doch war die Auswahl so getroffen, daß die verschiedenen Volkslieder sich zu einem mannigfaltigen, aber einheitlichen Ganzen zusammenschlossen. Es ist zu vermuten, daß die Künstlerin sich noch einen Namen machen wird — nicht nur in Ostasien. *-h-*

Neue Kammermusik.

THOMASSIN, Klaviertrio D dur op. 62 (*Breitkopf & Härtel*), *Fährmann*, Klaviertrio cis moll op. 43 (*Otto Junne*), *Leander Schlegel*, Klavierquartett C dur op. 14 (*Süddeutscher Musikverlag, Straßburg*); *Stern*, Lieder mit Kammermusikbegleitung (*H. Lewy, München*). Trio-Album (*Hansen*).

Bei dem stets wachsenden Einlauf an Neuheiten, die auf dem Büchertisch großer Musikzeitungen ihrer Besprechung harren, wäre es vielleicht ganz angebracht, *Kollektivrezensionen* einzuführen, in denen man den allgemeinen Stand der Produktion in irgend einer Gattung festlegte und dann bei den einzelnen nur die Abweichungen davon anzuführen brauchte; — da die meisten die Sprache, „die für sie dichtet und denkt", für ihre eigene halten, wären diese meist sehr geringfügig. Also im Lied z. Ex.: gut deklamiert, Klavierbegleitung harmonisch interessant, Singstimme melodisch belanglos, für Orgel: kontrapunktisch fest gedrehter Organistenzwirn, für neudeutsche Kapellmeistermusik etc. etc., und nun vollends für moderne *Kammermusik*, bei der vielleicht noch mehr Gattungsähnlichkeiten festzustellen sind. Ist ja doch Kammermusik der einzige Winkel, der nie ernstlich in Gefahr kam, von der Programmusik überflutet zu werden (trotz *Juons* geistvollem Gösta-Berling-Trio), in den sich die Sonatenform zurückzog, als sie in der Klaviersonate als überlebt erklärt wurde und in der Symphonie von der symphonischen Dichtung verdrängt wurde; ist es nicht merkwürdig, daß fast ohne Ausnahme alle Trios und Quartette sich in ihrer drei- oder viersätzigen Form und innerhalb der einzelnen Sätze an die Sonatenform halten und wir das als eine Selbstverständlichkeit betrachten? Der vornehm konservative Geist, der von den vier Pulten eines Streichquartetts ausgeht, scheint noch jeden revolutionären Einbruch abgewehrt zu haben — vollends da *Brahms* als Klassiker der Kammermusik ein Bollwerk bildet, dem keiner der heutigen gewachsen sein dürfte —, aber hat wohl auch bewirkt, daß diese Gattung ziemlich abseits vom Kampfplatz steht und an den Hauptschlachten nicht teilnimmt. Doch wird wohl der durch *Reger* bewirkte Umschwung zur absoluten Musik auch ihr neues Leben zuführen, und das wäre sehr zu wünschen, denn wer modernere Kammermusik mit Klavier treiben will, hat (von Brahms abgesehen) eine recht geringe Auswahl an bedeutenden Werken: *Straußens* schwungvolles c moll-Quartett op. 13, *Pfitzners* Trio und Quintett — dann stockt die Liste schon. Daher ergreifen wir jedes neue Heft mit einer gewissen freudigen Ungeduld, eine Bereicherung unseres Notenschranks zu finden, legen aber fast jedes mit einer gewissen verdrießlichen Hochachtung weg, denn die Gattungsrezension für moderne Kammermusik lautet: „Fast keine

schlechte Musik im gewöhnlichen Sinne des Wortes, denn der Komponist, der drei oder vier Leute zusammenbittet, sich dreiviertel Stunden lang mit ihm zu beschäftigen (so lang dauert es meistens!), hat so viel Verantwortlichkeitsgefühl, daß er seine Ideen in bester Fassung zu präsentieren bestrebt ist, aber sie reden dann in einem gebildeten und steifen Konversationston, der schon auf der dritten Seite langweilig wird, so daß das ganze Pflichtgefühl eines musikalischen Berichterstatters hergehört, um weiter zu spielen oder zu lesen (ausgenommen sind hier die Franzosen, die zwar weniger zu sagen haben, als ihre deutschen Nachbarn, aber es flüssiger und angenehmer sagen); das zweite Thema ist in der Regel nicht bedeutend genug, um ein dem ersten gleichwertiges gegensätzliches Moment in den Satz zu bringen, dafür strengt sich der Komponist an, gebrochene Dreiklänge in möglichst wenig banalen Umkehrungen zur Begleitung im Klavier zu verwenden, das überhaupt ziemlich reichlich bedacht ist und das Monopol für Passagen hat (man sehe, wie in der *Mozartschen* Kammermusik das Passagenwerk thematische Bedeutung bekommt und sich auf alle Instrumente erstreckt!), die Durchführung nicht uninteressant, aber die Reprise; das Adagio versucht eine schöne Melodie in etwas ungewöhnlicher Harmonisierung zu bringen, das Scherzo, wenn eines da ist, meist das beste, und das Finale taugt nie viel."

Nun sind für die obengenannten Werke nur noch die Abweichungen von diesem Schema festzustellen: bei *Désiré Thomassin* erhebt sich das Adagio zu wirklich leidenschaftlichem Schwung, die beiden Ecksätze zeichnen sich durch bescheidenen Klaviersatz, der die beiden Streichinstrumente als gleichwertigen Klangkörper behandelt, aus, sind aber melodisch und harmonisch in zu engen Grenzen, um in Deutschland für voll genommen zu werden; indessen ist doch „Zug" in dem Werk, besonders im Schlußsatz, der aber durch seine banale akkordliche Klavierbegleitung kein eigentliches Kammermusikgepräge mehr trägt, auch ist nicht recht einzusehen, wozu die Themen des ersten und zweiten Satzes dort vor der Reprise noch einmal auftreten. Den einheitlichsten Eindruck hinterläßt der knappe erste Satz mit seinem schwungvollen Hauptthema.

Einen ganz anderen Charakter trägt *Hans Fährmanns*, des bekannten Dresdner Organisten und Orgelkomponisten, zweites Klaviertrio. Künstlerische Ehrlichkeit und formelle Klarheit kennzeichnet seinen Stil, der sich von bombastischer Ausdrucksweise gleich weit entfernt hält wie von platter Trivialität. Am höchsten stelle ich den zweiten Satz (ein „Nachtstück") mit seiner weit ausholenden Melodie, der auch vor keiner harmonischen Härte zurückschreckt (so z. B. Takt 43); das viel zu breit ausgesponnene Scherzo und noch mehr das Finale dagegen wird von einer Ausdrucksweise beherrscht, die wohl vor sechzig Jahren als zeitgemäß gelten konnte, aber heute ein starkes Maß von Musizierfreudigkeit voraussetzt; immerhin verdient das Trio des klanglich schönen ersten und zweiten Satzes wegen gespielt zu werden.

In *Leander Schlegels* Klavierquartett strömt jene klare und weiche C dur-Stimmung, wie sie wohl bei Schumann am typischsten vertreten ist; eine sanfte und sensible Künstlerhand, die starken Kontrasten abhold ist, hat den ersten Satz geformt, den man bei längerem Vertrautsein immer lieber gewinnt. Die drei folgenden Sätze bringen auch in der Stimmung nichts stark Gegensätzliches mehr — man kann das als Monotonie beklagen oder als Einheitlichkeit hochschätzen. Eine Gegenüberstellung der Streichinstrumente geschlossen dem Klavier gegenüber vermißt man; dieses ist akkordlich reich bedacht und hat zumeist die Stimmen jener einbezogen. Eine Kleinigkeit: Was soll die Bezeichnung „stets einsamer", die als Vortragszeichen S. 10 steht, besagen, als das Eingeständnis des Komponisten: „Dies ungefähr wollte ich mit meiner Musik ausdrücken, da ich aber nicht weiß, ob es mir gelungen ist, will ich es lieber noch hinschreiben?!" Diese Impotenzerklärungen haben in erschreckendem Maß überhandgenommen, wo man sich früher mit espr. begnügte, lesen wir jetzt: „geistreich", „lächelnd", „erotisch" (letzteres bei Karg-Elert!), und was für Steigerungen sind da noch möglich!

Noch zwei Berichtigungen: S. 12 ist im Cello Baßschlüssel zu lesen, S. 37, 3. Takt b im letzten Viertel des Klavieres. Schlimmer als diese harmlosen Druckfehler ist ein orthographischer Schnitzer: S. 28, im 15. Takt steht *es* statt *dis*, in E dur!

Zur Kammermusik im weiteren Sinn sind die *Lieder von Alfred Stern* mit Begleitung von Holzbläsern, Horn und Streichinstrumenten zu rechnen. Das weite Feld zwischen Klavier- und Orchesterbegleitung ist noch sehr wenig bebaut worden; Beethovens Schottische Lieder haben wenige zur Nachahmung veranlaßt und noch geringer ist die Zahl derer, die ganz aufs Klavier verzichten. Und doch: was für Wirkungen könnte ein Streichquartett als Begleitung einer Sopranstimme hervorbringen! Der springende Punkt ist eben die Aufführbarkeit, und damit steht es leider mit Sterns Liedern nicht gut, — „leider", denn sie sprechen in ihrer natürlichen, volkstümlichen Melodik und Harmonik recht sympathisch an —: für den Konzertsaal sind sie zu intim und einfach, und fürs Haus, wo sie hingehören, wird es schwierig sein, die geforderte Besetzung von Dilettanten aufzubringen. Es sind meist schwermütige und zarte Texte von *Karl Hauptmann* und *Hermann Hesse*, die Stern vertont hat; Traumfrühling, Tanzlied und die beiden Handwerksburschenlieder sind wohl in der Instrumentation am gelungensten, manche andere kann man sich ebensogut mit Klavier denken. Künstlerisch strebende Dilettantenorchester seien auf diese nicht schwierigen Werke aufmerksam gemacht, — es ist nicht die schlechteste Art von Kammermusik, und schon der Seltenheit wegen beachtenswert.

Noch liegen zwei Bände *„Trio-Album"* (Hansen, Kopenhagen) vor mir, über die ich mich kurz fassen kann. Es ist die bei solchen Bearbeitungen übliche Mischung von Brauchbarem und ganz Seichtem (neben Mozart steht ein Stück „Wetterleuchten" von Herrn P. E. Lange-Müller, das passender etwa zu betiteln wäre: „Tantchen erzählt" oder ähnlich!), und ihr instruktiver Zweck, einen andern erkenne ich nicht an, wird dadurch illusorisch gemacht. Höchstens für den allerersten Anfang „Albums", — wer sich technisch an die leichten *Haydn*schen Trios wagen kann, braucht von da an keine Surrogate mehr, der möge aus den reinen Quellen der Kunst schöpfen.



EIN GEIGER.
Bronzestatuette von C. M. Schwerthner jun. in Wien.

Dagegen kann ich von einem anderen Album mit ungeteilter Freude berichten: es heißt *Anthologie* zur Illustration der Musikgeschichte (1. Heft), hat *Hugo Riemann* zum Herausgeber und enthält drei Sonaten für zwei Violinen, Cello und Klavier von *Pergolese*. (Berlin, *L. Liepmannssohn*.) Diese gesunde und edle Musik aus der klassischen Zeit des Violinspiels wird ihren Spielern so viel Freude machen, daß wir hoffen, es möchten recht viele gute Dilettanten nach den (technisch nicht sehr schwierigen) Sonaten greifen, und Riemann möchte recht bald eine wohlfeile Gesamtausgabe des standard-works dieser Gattung, der 48 Triosonaten von *Corelli*, die bis jetzt nur dem Fachmusiker in der Partitur (Augeners Edition) zugänglich sind, nachfolgen lassen.

Noch zwei nachträglich eingelaufene Trios: von *Hugo Daffner*, F dur op. 10 (Leipzig, *Junne*), und von *Renato Brogi* e moll (*Carisch & Jänichen*). In dem ersteren steckt eine starke und gesunde Erfindungskraft, die der üblichen billigen Chromatik aus dem Weg geht, uns aber dafür häufig harte Dissonanzen zu knacken gibt. Doch merkt man überall den Menschen hinter dem Musiker, deswegen ist es uns um seine Weiterentwicklung nicht bang. Am anfechtbarsten sind die oft seitenlang fortgehenden Oktaven von Violine und Cello, der Stil eines Trios verlangt Individualisierung j e d e s der drei Instrumente. — Typisch italienisch ist das Werk von Brogi: von fließender melodischer Erfindung, aber in seinen leidenschaftlichen Teilen für deutschen Geschmack nicht fest genug gefügt, in seinen lyrischen zu sentimental, mit geschickter Ausnutzung der Klangmöglichkeiten der Streichinstrumente gesetzt, mag es jenseits der Berge sich Anerkennung erringen, denn es wäre unbillig, es mit anderem als auch italienischem Maßstab zu messen.

Hermann Keller (Stuttgart).

Kritische Rundschau

Wien. Die Wiener Musiksaison hat mit einem Wettlauf der Hof- und der Volksoperndirektoren in schönen Versprechungen eingesetzt. Die Hofoper hat darauf mit einem neustudierten „Zar und Zimmermann" und zwei Einakter-Novitäten sogar schon eine bescheidene Abschlagszahlung geleistet. Wolf-Ferraris „Susannens Geheimnis" gefiel nur wenig, woran wohl der Umstand schuld war, daß die Träger dieses Duodrams, Frau *Gutheil* und Herr *Rittmann*, wohl gute Darsteller sind, aber des stimmlichen Wohllauts zu sehr entraten, um die angenehmen melodischen Linien der Komposition gefällig auszuziehen. Der artige Scherz ist leider zu breit getreten und nicht so lustig, als die närrischen Kapriolen des ergötzlichen Vorspiels hoffen lassen. Als Uraufführung folgte die Pantomime „Der Schneemann" von dem z w ö l f - jährigen (!) *Erich Korngold*. (Die Introduktion dazu hat die „N. M.-Z." in Heft 13 des vorigen Jahrgangs gebracht. Red.) Man muß das Alter hier betonen, denn aus der Faktur würde man auf einen Musiker im Mannesalter schließen. Welche aparte Harmonik, welche Sicherheit der Diktion, welche Frühreife in der Formgebung! Sie imponiert im Original, das für Klavier gesetzt ist, noch mehr als in der schwerblütigen Instrumentation, für welche Korngolds Lehrer, Alexander von Zemlinsky, zeichnet. Die reizend ausgestattete Kleinigkeit hat lebhaften Beifall gefunden. Das Geigensolo, das Pierrot seiner Colombine als Ständchen spielt, der Schneemann-Walzer und die à la Puccini loslegende Musik der Entführungsszene sind für einen Knaben in der Tat erstaunlich. Man rief das Meisterchen in kurzen Hosen wohl ein Dutzendmal vor die Rampe. *R. B.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Bühnenfestspiele *Bayreuth* 1911 werden, wie die Zeitungen melden, in der Zeit vom 22. Juli bis 20. August stattfinden und zwei Aufführungen des „Ring des Nibelungen", sieben „Parsifal"- und fünf „Meistersinger"-Aufführungen umfassen. Dazu wird von anderer Seite noch berichtet, die Leitung der Bühnenfestspiele in Bayreuth habe sich, um dem Unwesen des Billettschachers zu begegnen, nunmehr entschlossen, die Eintrittskarten nur noch gegen Vollzug eines Reverses auszufolgen, in dem der Empfänger sich bei einer, eventuell der Stipendienstiftung zufallenden Konventionalstrafe von 30 Mark für jede Karte verpflichtet, die Karten ohne Genehmigung der Festspielleitung nicht in andere Hände übergehen zu lassen, auch nicht zum Originalpreise von 20 Mk. Der Revers wird den Bestellern vor Absendung der Karten zur Unterzeichnung zugesandt.

— Die *Dresdner* Hofoper hat die 400. Aufführung des „Lohengrin" gefeiert. Weiter hat im Dresdner Hoftheater die Oper „Der Gefangene der Zarin" von *Karl v. Kaskel* ihre Uraufführung erlebt.

— Das Musikdrama „Ingwelde" von *Max Schillings* ist von dem Stadttheater zu Köln a. Rh., sowie den Herzogl. Hoftheatern zu Braunschweig und Dessau zur Aufführung erworben worden.

— Die *Münchner* Hofoper plant eine Wiederaufnahme von Bellinis „Norma", und zwar in der Mottlschen Bearbeitung. Weiter werden angekündigt: Bittners „Musikant", Kloses „Ilsebill", der „Trentajäger" von Viktor Gluth. Straußens „Salome" soll ebenfalls in nächster Zeit wieder am Spielplan erscheinen (also e i n e Ausnahme bezüglich der von der „Kritik" bereits zum alten Eisen geworfenen Oper!). Neben Frau Burk-Berger soll die Titelrolle abwechselnd Frl. Craft und Frau Tordek singen. Massenets „Manon" soll ebenfalls gegeben werden und außerdem scheint der Straußsche „Rosenkavalier" gesichert.

— In *Straßburg* ist Hans Pfitzner zum erstenmal am Dirigentenpult des Stadttheaters erschienen und hat den von ihm völlig neu inszenierten „Freischütz" dirigiert. Nach Pfitzners Angaben haben die Elsässer Künstler Professor G. Daubner und Schnug die Ausstattung geliefert, wofür die Stadt Straßburg besondere Mittel zur Verfügung gestellt hatte.

— Direktor Volkner hat Humperdincks Märchenoper „Königskinder", deren deutsche Erstaufführung Anfang Januar 1911 in *Berlin* stattfinden soll, für Leipzig erworben. Ebenso ist Julius Bittners neue Oper „Der Musikant" für *Leipzig* angekauft worden.

— Franz Neumanns Oper „Liebelei", die im *Frankfurter* Opernhaus ihre Uraufführung erlebte, ist von Köln, Aachen, Kiel und Leipzig zur Aufführung erworben worden.

— Nach einem neuerlichen Beschlusse des Harzer Festspielvereins in *Halberstadt* ist die Beratung über die geplante Aufführung auf März nächsten Jahres verschoben worden. Damit fällt auch vorläufig das für Juni 1911 in Aussicht genommene Richard-Wagner-Festspiel ins Wasser. Das letzte Festspiel schloß mit einem Defizit von 12 000 Mark, das von dem Gründer des Vereins, Geheimrat Prof. Dr. Kehr, gedeckt wurde. Der Versuch unentgeltlicher Volksvorstellungen ist damit vorläufig als gescheitert zu betrachten.

— Das Musikdrama „Tese" des Londoner Komponisten Frédéric Erlanger soll im Laufe dieser Spielzeit am *Chemnitzer* Stadttheater seine deutsche Uraufführung erleben.

— Die Uraufführung von Heinrich Zöllners Oper „Fritjof" war für den 6. Oktober im Vlämischen Opernhaus zu *Antwerpen* angesagt.

— Manager *Denhof*, der den „Ring des Nibelungen" im vorigen Winter in Edinburgh herausbrachte, will im nächsten Februar in den Städten Edinburgh, Manchester, Liverpool, Birmingham, Leeds, Sheffield, Newcastle, Glasgow, Belfast und Dublin Aufführungen der Straußschen „Elektra" veranstalten.

— Die neu gegründete Große Oper in *Chicago*, die am 10. November eine zehnwöchentliche Saison eröffnet, verspricht folgende Novitäten: „Salome" von Strauß, „Pelleas und Melisande" von Debussy, „Thais" und „Le Jongleur de Notre Dame" von Massenet, „Louise" von Charpentier und „Samson und Delila" von Saint-Saëns.

— Von *Paris* aus kam die Nachricht in die deutschen Zeitungen, daß Richard Strauß ein neues Musikdrama „Circe" in Arbeit habe. Eine Dichtung von Karl v. Levetzow, dem jetzt in Frankreich lebenden Verfasser des in Berlin aufgeführten Dramas „Der Bogen des Philoktet", sei die poetische Grundlage des neuen Werkes. Wir haben mit Veröffentlichung der Nachricht gewartet, bis das Dementi eintraf, was prompt geschehen ist.

— *Engelbert Humperdinck* schreibt gegenwärtig zu Maeterlincks „Blauem Vogel" die Musik. Das Märchendrama soll mit der Musik Humperdincks von Max Reinhardt am Deutschen Theater herausgebracht werden. Noch in diesem Herbst, melden die Blätter. Wer Humperdincks langsame Art zu schreiben kennt, wird daran etwas zweifeln.

*

— Die „Gesellschaft der Musikfreunde" in *Berlin* wird am 9. Januar unter Leitung von Oskar Fried den ersten Teil der „Rose vom Liebesgarten" von Hans Pfitzner aufführen. Die Berliner Oper hat sich bekanntlich „noch nicht veranlaßt gesehen".

— Dem neuerdings immer stärker hervortretenden Verlangen nach gediegener Kunst für Jung und Alt beim Unterricht und im Hause folgend, haben der Hofpianist Willy Rehberg und der Leipziger Verleger Daniel Rahter eine Reihe intimer Vorträge in Vereins- und Lehrerkreisen geplant, die in verschiedenen Städten (Aachen, Köln, Essen, Düsseldorf, Frankfurt, Karlsruhe, Stuttgart, Mannheim) stattfinden sollen.

— Der *Altenburger* Organist Ernst Wähler hat in der Bartholomäikirche einen *Sigfrid-Karg-Elert-Abend* mit ausgezeichnetem Erfolg gegeben. *N.*

— In *Bamberg* hat eine Aufführung des Oratoriums „Die heilige Katharina von Alexandrien", dramatische Legende in drei Bildern, Dichtung von L. v. Hemsteede, Komposition von Edgar Tinel, stattgefunden.

— Der *Liegnitzer* Musikverein hat für die kommende Musiksaison unter anderem die Aufführungen der „Johannespassion" von Bach und von Berlioz' „Fausts Verdammung" angekündigt.

— *Franciscus Nagler* hat ein Weihnachtsoratorium nach eigener Dichtung mit dem Titel „Die heilige Nacht" vollendet, das bei Otto Forberg in Leipzig erscheint.

— Der italienische Musikhistoriker Zampieri hat in Padua ungedruckte Kompositionen von *Tartini* aufgefunden, die demnächst im Druck erscheinen sollen.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Richard-Wagner-Bund.* Zu einem Richard-Wagner-Bund Berlin hat sich der alte Berliner Wagner-Verein auf Grund neuer Satzungen umgewandelt. Wie man uns schreibt, war sich der Vorstand bewußt, daß zwar die musikalischen Schöpfungen Wagners einer besonderen Empfehlung nicht mehr bedürfen, daß jedoch die Bedeutung des Meisters in ihrer Gesamtheit noch zu wenig erkannt sei. Auch auf die in Wagners gesammelten Schriften enthaltenen Schätze und Anregungen will der Bund durch Vorträge bedeutender Wagner-Forscher hinweisen. Gleichzeitig soll durch die Mittel des Bundes die Richard-Wagner-Stipendien-Stiftung Bayreuth unterstützt werden, um den Lieblingswunsch des Meisters erfüllen zu helfen. Es sollen in diesem Winter veranstaltet werden: 1. ein Eröffnungsvortrag des Professors Geheimrat *Thode* (Heidelberg): „Bayreuth und die Kulturbedeutung der Festspiele", 2. ein Vortrag von Dr. *Leopold Schmidt*: „Die Gegenwart und ihre Stellung zu Richard Wagner", 3. ein Vortrag von Professor Dr. *B. A. Wagner*: „Rückblicke". Außerdem findet wie bisher ein großes Orchesterkonzert in der Philharmonie statt. — Der Jahresbeitrag für alle Veranstaltungen und sonstige Vergünstigungen beträgt 8 Mark. Näheres durch die Geschäftsstelle, Hofmusikalienhandlung *W. Sulzbach*, Bülowstraße 10.

— *Von den Theatern.* Das neue *Posener* Stadttheater, das in unmittelbarer Nähe des neuen Residenzschlosses erbaut worden ist, ist durch eine Festvorstellung feierlich eröffnet worden. Das Theater ist nach den Plänen des Münchner Architekten Prof. Max Littmann von der Firma Heilmann & Littmann erbaut worden. Die Kosten betrugen über 2 000 000 Mark, zu denen der Staat einen Zuschuß von 880 000 Mark beigesteuert hat. Direktor ist Franz Gottscheid, früher in Lübeck und Kiel.

— *Bachiana.* Man schreibt uns: Die Neue Bach-Gesellschaft zu Leipzig hat wichtige Förderung erfahren. Professor Dr. Hermann Obrist, der angesehene Münchner Bildhauer, übergab die wertvolle Sammlung von Musikinstrumenten seines verstorbenen Bruders, des Hofrats Dr. Aloys Obrist, der Neuen Bach-Gesellschaft für das Bach-Museum zu Eisenach. Die Neue Bach-Gesellschaft wird die Sammlung von Musikinstrumenten als „Aloys-Obrist-Stiftung" im Bach-Hause als Ganzes unterbringen und der Oeffentlichkeit zugänglich machen.

— *Von den Konservatorien.* In *Basel* hat *Ferruccio Busoni* am Konservatorium einen Meisterkurs gegeben und ist außerdem in vier Klavierabenden und einem Orchesterkonzert an die Oeffentlichkeit getreten. Die Veranstaltungen waren aus der Mittelschweiz, sowie aus Baden und dem Elsaß sehr stark besucht.

— *Heilsarmee und Volksmusik.* Die „Heilsarmee" in *Berlin* hat beim Ernte-Dankfest einen Oratorienversuch: „Ruth", biblische Darstellung in vier Auftritten mit Chor, Sologesang und Kinderreigen in alttestamentlichen Trachten, Musik von Friedt und Bauer, aufgeführt. Darüber schreibt die „Frankf. Ztg.": „Es war eine Dilettantenaufführung, die naturgemäß nicht auf Kunstwert Anspruch erhebt. Sie hat aber eine kunstsoziale Seite. Es war interessant, zu sehen, wie das Volk das biblische Spiel mit Auge und Ohr verfolgte, wie sich die Gemüter erhitzten bei den harmlosen, behäbig breit ausgesponnenen Vorgängen. Die Musik ist aus kirchlichen und weltlichen Elementen bunt zusammengeflickt, der Gesang, auch der Chorgesang, ist durchgehend einstimmig und bildet bei den ungeschulten Stimmen wahrlich keinen Ohrenschmaus. Und doch übt diese Oratorien-Nachahmung, im Kostüm, ihre Wirkung auf die Volksgemüter und ist zweifellos der wie eine Seuche um sich greifenden Kaffeehausmusik vorzuziehen."

— In *Berlin* hat sich ein neues Orchester, bestehend aus Künstlerinnen, unter der Leitung des „Vereins für bildende Volksunterhaltung" gebildet — im Komitee zeichnen Prof. Dr. Altmann, Dr. Max Bruch, Dr. Max Friedländer, Humperdinck etc. —, um dem Bedürfnis nach volkstümlichen billigen Volkskonzerten nachzukommen. (Die Unterhandlungen zwischen dem Philharmonischen Orchester und der Stadt wegen Volkskonzerten im g a n z e n Jahre scheinen erledigt zu sein, nachdem das Orchester seinen Kontrakt mit Scheveningen erneuert hat.) Die Leitung des Orchesters hat Fräulein *Kuyper*, Lehrerin an der Königl. Hochschule für Musik, übernommen.

— *Denkmalpflege.* Am Grabe von *Richard Wagners* Mutter und Schwester auf dem *Leipziger* Johannisfriedhof ist ein wohlgelungenes kleines Denkmal enthüllt worden. Anwesend waren Privatdozent Frey und seine Gattin, eine Nichte Wagners. Die Inschrift des Denkmals lautet: „Hier ruhen in Gott Johanna Wagner-Geyer geb. Berthis und Rosalie Marbach geb. Wagner, Mutter und Schwester Richard Wagners."

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Der Musikverleger *Mojmir Urbanek* in Prag ist zum Offizier der französischen Akademie ernannt worden. — Der Großherzog von Baden hat dem Hofkapellmeister *Alfred Lorentz* das Ritterkreuz II. Klasse mit Eichenlaub vom Orden des Zähringer Löwen und den Kammermusikern *Karl Bühlmann* und *Heinrich Müller* den Titel „Kammervirtuos" verliehen.

— An Stelle des zurücktretenden Hoftheaterintendanten Freiherrn v. Kageneck in Altenburg ist vom Herzog zur Leitung des Hoftheaters und der Hofkapelle Hofrat *Stury* berufen worden.

— Zum Kirchenmusikschuldirektor in *Regensburg* (Palestrina-Hochschule) ist als Nachfolger des verstorbenen Dr. Haberl Dr. *Karl Weinmann* einstimmig vom Kuratorium ernannt worden. Dr. Weinmann studierte am Königl. Lyzeum Regensburg, an den Universitäten Innsbruck und Berlin und promovierte aus Musikwissenschaft zum Doktor der Philosophie. 1899 wurde er Chordirektor am Stifte zur „Alten Kapelle" in Regensburg und 1908 Domvikar und Bibliothekar der Proskaschen Musikbibliothek, zugleich war er Lehrer an der Kirchenmusikschule für Musikgeschichte und Aesthetik. Literarische Arbeiten Weinmanns sind: Hymnarium Parisiense 1905, Geschichte der Kirchenmusik 1906 (bereits in mehrere Sprachen übersetzt), Leonhard Paminger (ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts), Karl Proske, der Restaurator der klassischen Kirchenmusik 1908, ferner ist Weinmann Gründer der „Sammlung Kirchenmusik" und Herausgeber des „Kirchenmusikalischen Jahrbuches" und der Zeitschrift „Musica sacra". *L. W.*

— Der erste Baritonist des Hoftheaters in Hannover, *Franz Kronen*, ist an das Königl. Opernhaus engagiert worden.

— Der Kapellmeister *Werner Wolff*, ein Sohn des verstorbenen Begründers der Philharmonischen Konzerte, Hermann Wolff, ist an das Prager Landestheater engagiert worden.

— Für das Hoftheater in Mannheim ist als Chordirektor *Raimund Schmidpeter* aus München verpflichtet worden. Herr Schmidpeter soll auch die Direktion der Philharmonischen Orchesterkonzerte und die Orgelmatineen auf der großen Rosengarten-Orgel übernehmen.

— *Felix Dräseke* hat in Dresden unter großen Ehrungen am 6. Oktober seinen 75. Geburtstag gefeiert. Aus allen Teilen Deutschlands und auch aus dem Ausland gingen Prof. Dräseke Glückwünsche zu. (Wir schließen uns an! Red. der „N. M.-Z.")

— *Camille Saint-Saëns* hat am 9. Oktober in Paris seinen 75. Geburtstag begangen. (Eine Würdigung des Komponisten brachte die „N. M.-Z." bei seinem 70. Geburtstage in No. 1 des 27. Jahrgangs.)

— Der Musikverleger *Adolf André* ist in Offenbach im Alter von 56 Jahren gestorben.

— Kammersänger *Georg Lederer*, der langjährige Heldentenor des Leipziger und des Züricher Stadttheaters, ein früheres Mitglied des Berliner Opernhauses, ist in Schlachtensee im Alter von 67 Jahren gestorben.

— Zum Tode von *Friedrich Adolf Steinhausen* wird uns geschrieben: „Der in vollster Kraft des Lebens stehende königl. Generalarzt und Korpsarzt des 16. Armeekorps in Metz, Dr. Friedrich Adolf Steinhausen, ist in Boppard a. Rh., wo er zur Erholung weilte, verschieden. Durch seine Schriften „Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten", „Ueber die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik" und verschiedene Artikel in wissenschaftlichen und musikpädagogischen Zeitschriften ist er in weitesten musikalischen Kreisen bekannt geworden. Sein Hinscheiden bedeutet für diejenigen, die sich in seine Studien hineingearbeitet und seine Anschauungen zu würdigen verstanden haben, einen schweren Verlust. Die kritische Kraft Steinhausens und sein großes Wissen haben ihn in Stand gesetzt, die instrumentale Technik für die Pädagogik apodiktisch festzustellen. Gerade im Augenblick, wo eine Studie über die „Schwungbewegung", eine neue Auflage seiner „Klaviertechnik" und weiter eine Kritik und Replik auf die ganze technische Literatur (die nach der Veröffentlichung seiner Werke erschienen ist) in Aussicht stand, hat der Tod den hervorragenden Denker vom Kampfplatz weggerückt. Vielfach hat man sich gegenüber der Wahrheit, die Dr. Steinhausen in seinen Werken niedergelegt hat, negativ verhalten, die nächste Zukunft sollte diesen Werken die allgemeine Anerkennung bringen und den neuen Anschauungen über die instrumentale Technik zum Siege verhelfen!" *W. P. E. de Hart, Amsterdam.*

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

SUSANNE nahm Ada an der Hand und zog sie in ihr Schlafzimmer, wo sie ihr den Stuhl vor dem Schreibtisch anwies. Sie selbst legte die Taille ab und wusch sich sehr energisch Gesicht und Hals. Dann warf sie einen leichten Peignoir über und setzte sich an den Toilettetisch. Sie zog die Nadeln aus dem Haar und zündete den kleinen Apparat an, worauf das Brenneisen für die Stirnlöckchen erhitzt wurde. Dann steckte sie mit einigen geschickten Griffen den frisch geflochtenen dicken Zopf am Hinterkopf fest.

Ada sah ihr zu. Naive Bewunderung lag in ihren Blicken.

„Du bist so hübsch, Susanne,“ sagte sie endlich. „Der reizende Nacken, die schönen Arme, dies Haar und der prachtvolle Teint, so ohne alle Behelfe! Ich glaube, jeder, der dich so sähe, müßte sich in dich verlieben! Es ist ewig schade, daß du dein Leben so zubringen mußt, so einsam.“

Ein flüchtiges Rot huschte über Susannens Gesicht.

„Ach geh doch, du Kind! Ich habe an andere Sachen zu denken! Stundengeben und Studieren, das ist furchtbar gesund, ich versichere es dir, da vergehen einem alle anderen Gedanken.“

Marie trat ein, um ihrer Herrin in das cremefarbene Spitzenkleid zu helfen, das bereit lag. Susanne sah wirklich wunderhübsch und chic aus in der von einer geschickten Hausschneiderin aus Okkasionsstoffen verfertigten Toilette. Doch als ihr Marie über die feinen Stiefeletten hohe Gummischuhe ziehen und über das helle Konzertentree einen leichten Kautschukmantel werfen wollte, protestierte Ada: „Mein Wagen steht vor dem Hause, ich führe dich zum Hotel, wo deine Cousine wohnt.“

„Gut, ich nehme dankend an. Aber Marie soll die Sachen in den Wagen legen, denn es gibt auch einen Rückweg, und vielleicht soupieren wir nach dem Konzert noch im Hotel — und ich finde nicht einmal mehr einen Omnibus.“

„Aber Susanne, du kannst doch nicht so spät allein nach Hause gehen? Eine Dame nach zehn Uhr allein auf der Gasse? Sie setzt sich allen möglichen Mißdeutungen aus.“

„Fatal genug, daß da nicht Abhilfe geschaffen wird, hier in Wien, wo es so viele alleinstehende Frauen und Mädchen gibt. Uebrigens kann man viel, wenn man muß, und auch wenn sich mir einer der Herren als Begleiter anbietet, so will ich mir nicht von ihm einen Wagen zahlen lassen, und mir selbst ist die Auslage nicht willkommen. Aber verzeihe, es ist höchste Zeit!“

Susanne und Ada waren schnell in ihre Mäntel geschlüpft und eilten über die Treppe zum Wagen. Susanne schien angeregt und heiter, als hätte sie die Last des Tages hinter sich geworfen, um einige karge Stunden in der Aura der Kunst zu atmen, dieser Kunst des Ringens mit flüchtigen Tönen, die in unseren Herzen die Illusion wachrufen, als läge hinter ihnen das Land der Verheißung. Die so süß zu locken verstehen und so grausam das ganze Leben, alle Gedanken, die ganze Seele, das ganze Herz dessen fordern, der die Macht über sie gewinnen will, mit ihrem Zauber zu wirken.

II.

Die „Célèbre Pianiste“ Berthe Bellamy genoß in dem altmodischen kleinen Hotel der inneren Stadt, wo sie abzusteigen pflegte, das Vorrecht, ein Pianino zum Ueben aufstellen zu dürfen, unter der Bedingung, daß sie sich mit zwei winzigen Stübchen begnügte, die im fünften Stockwerk gegen den Hof hinaus lagen. Sie machte sich nichts daraus, im Gegenteil, sie begrüßte die billige Miete als willkommene Annehmlichkeit für ihre Geldbörse, die von ihrem Vater, einem pensionierten höheren Beamten und Weinbergsbesitzer in der Umgegend von Wien, widerwillig mit dem Nötigsten versorgt wurde.

Herr Obermayer war selbst ein sehr guter Violinspieler und die erbliche Belastung Berthes mit einem hervorragenden musikalischen Talent kam auf seine Rechnung. Aber sein Egoismus war so groß, daß er ihn hinderte, die Bestrebungen seiner Tochter zu fördern. Daß sie als kleines Mädchen schon imstande war, seine oft regellosen Violinfantasien auf dem Klavier zu begleiten, machte ihm Spaß, doch die Gelegenheit zur weiteren Ausbildung verdankte sie ihrer Mutter. Diese, weniger musikalisch als berechnend und praktisch, ließ ihre Tochter von hervorragenden Künstlerautoritäten prüfen, und die Folge war, daß Berthe ihre Kinder- und Backfischjahre in Wien zubrachte, wo sie bei einem ersten Meister Klavierstunden nahm. Doch nicht nur der Ehrgeiz, auch der Geiz schlechtweg, beeinflußte Frau Obermayers Handlungsweise. Sie wählte billige, manchmal etwas zweifelhafte Kostorte, von einer E r z i e h u n g Berthes war keine Rede, sie spielte ihr tägliches Pensum gewissenhaft ab und erhielt außerdem noch deutsche, französische und englische Stunden. Im übrigen fand sie sich auf eine schlaue und lustige Weise mit der Welt ab, vertrödelte ihr Taschengeld beim Zuckerbäcker, und ihre Hauptsorge bestand darin, vor der, jeden Monat wie eine Rachegöttin erscheinenden Mama die Stücke ihrer schadhaft gewordenen Garderobe zu verbergen.

Als Berthe älter wurde, hielt es Frau Obermayer doch für angezeigt, sie unter die mütterlichen Fittige zu nehmen. Sie logierte sich mit ihr bei Verwandten ein und waltete unerbittlich über der Erfüllung der musikalischen Pflichten bei Forderung puritanischer Einfachheit in allen Lebensbedürfnissen, besonders in der Toilette, und Verbannung jeglicher Eitelkeit und jedes leichtsinnigen Wunsches. Da wurde von der lebensprühenden, temperamentvollen Berthe manches Fädchen hinter dem Rücken der Allzugestrengen gesponnen, bis eines Tages an diesen Fädchen ein Mann hing, dessen Verbindung mit ihrer Tochter die Eltern widerwillig zugeben mußten. Kapitän Bellamy war ein schon ältlicher Roué. Berthes Jugend und prickelnde Originalität hatten alle seine Verführungskünste herausgefordert. Er zog sich mit ihr von der Welt zurück und bewachte sie mit der Eifersucht eines Othello. Nach mehreren Jahren einer sehr unglücklichen Ehe starb er und hinterließ ihr zwei Kinder nebst einem hübschen Vermögen. Die beiden kleinen Mädchen waren kränklich, sie blieben im Hause der Großeltern, während Frau Obermayer ihre ehrgeizigen Pläne mit ihrer Tochter wieder aufnahm. Denn sie sah ein, daß diese, mochte sie selbst Erziehungsfehler begangen haben oder es im Schicksalsbuche so vorgeschrieben sein, nie eine Hausfrau und Mutter, sondern immer nur lediglich und allein Künstlerin sein würde. Aber eine der hervorragendsten, vielleicht die erste, konnte und sollte sie werden — ja sie war es schon nach dem Ausspruch vieler Kunstkoryphäen, die den Vergleich mit wenigen ihr ebenbürtigen zu ihren Gunsten entschieden. Denn ihre Kunst war nicht nur in Himmelslicht, sondern ein wenig auch in den Höllenpfuhl getaucht, und ihrem Spiele haftete das eigentümlich Prickelnde einer geistreichen, temperamentvollen Sinnlichkeit an, die unwiderstehlich mit fortriß.

Doch der Tod ihrer Mutter machte einen jähen Strich durch die vielversprechenden Anfänge von Berthes Künstlerlaufbahn. Als sie diese, einem inneren Drange gehorchend, über den sie sich in ihrer schwankenden Gemütsart kaum Rechenschaft gab, wieder aufnehmen wollte, fühlte sie sich durch die Sorge um ihre Angehörigen gehemmt. Ihr gutes Herz, das Herz eines Kindes, zog sie zu ihrem Vater, ihren Kindern, daß aber diesen mehr gedient sein würde, wenn sie ihre Pläne verfolgte, als wenn sie widerwillig am Haushaltungskarren zog, bis dieser im Sumpfe ihrer vollkommenen Verständnislosigkeit stecken blieb, sah keine der beiden Parteien ein. Und immer wieder, nach längeren oder kürzeren Pausen, brachte der Genius der Unbestimmtheit und Systemlosigkeit, dem Berthe verfallen war, eine Konzerttournee zustande, zu der ihr Vater ungern seine Einwilligung gab, indem er der „blauen Schatulle“, die Berthes Vermögen und seine eigenen, ihr zugedachten Ersparnisse enthielt, das nötige Bargeld dazu entnahm, in der Hoffnung, es mit Zinsen wieder hineinlegen zu können. Doch diese Hoffnung erwies sich jedesmal als trügerisch und wurde von dem alten Herrn unter einer Flut von Verwünschungen gegen das verdammte Klavierspiel zu Grabe getragen. Das Publikum dazu bildeten die heranwachsenden Töchter Berthes und die alte Haushälterin, und das Resultat war eine Verschwörung, durch die Berthes Bestrebungen im besten Schwunge unterbrochen wurden. Des langen Haders müde, kam sie dann nach Hause, umarmte, zermartert von elenden Hotelunterkünften und den Folgen ihrer unpraktischen Zweifelsucht in allem und jedem, gerührt ihren Papa und ihre Kinder und begnügte sich für eine Weile damit, die immer bizarrer werdenden Violinfantasien ihres Vaters aus dem Stegreif zu begleiten. Die Lorbeerkränze wurden von dem „Rembrandstück“, wie sie die Haushälterin nannte, zu Hasensaucen verwendet und die Konzertprogramme fanden den Weg alles Irdischen in den Hauskanal.

* * *

Susanne fuhr im Lift in das fünfte Stockwerk des Hotels und schritt eilends den Korridor zu dem kleinen Appartement Berthes entlang. Eine fremde Stimme rief „Herein!“ als sie klopfte, und sie fand sich im ersten Augenblick in dem Halbdunkel des Zimmers, das nur von einer durch die Glas-

türe schimmernden Vorzimmerlampe Licht erhielt, kaum zurecht. Sie ahnte mehr, als sie sah, die hohe Gestalt eines Herrn, der sich ihr in formvollendeter Feierlichkeit und mit polnischem Akzent als das Komiteemitglied Mirsky vorstellte. Er sei gekommen, um Frau Berthe Bellamy zu dem Konzert abzuholen. Und er deutete durch einen zarten Wink an, daß Eile geboten sei.

Die Türe ins nächste Zimmer war nur angelehnt, und Berthes Stimme tönte heraus: „Ich bitte dich, Susanne, sage dem göttlichen Knäbchen, es soll sich setzen. Mirsky — du kennst ja den Namen unseres ersten Harfenspielers aus der Hofoper — ist als Künstler der leibhaftige Genius, als Mensch berückend, als Komiteemitglied unausstehlich. Sage ihm, daß seine Ungeduld das beste Mittel ist, mich nicht fertig werden zu lassen. Sage ihm — —"

„Bitte, sage du mir lieber," rief Susanne halb lachend, halb verlegen, „wo ich Streichhölzer finde. Das Vorhandensein eines Leuchters habe ich glücklich entdeckt."

„Die Streichhölzer müssen daneben liegen. — Nein? — Aber es ist ja gar nicht anders möglich! — Ach so —! Die Friseurin hat sie hereingenommen zum Brennapparat — wir sind nämlich gerade beim Frisieren!

Eine rasche Hand zwängte die Streichholzschachtel durch den Türspalt und Susanne konnte endlich eine Beleuchtung des äußeren Schauplatzes vornehmen. Sie sah, wie in dem bartlosen, jugendlichen Gesichte Herrn Mirskys die Empfindungen des verantwortlichen Komiteemitgliedes einen harten Kampf kämpften mit dem Entzücken, die Cousine der berühmten Künstlerin vor sich zu haben. Herr Mirsky war in pleine parade, der Frack und eine feierliche weiße Hemdbrust lugten unter dem geöffneten Ueberrock hervor, seine Linke hielt den Claque, seine Rechte ein riesiges Bukett aus Veilchen mit großen, cremefarbigen Schleifen, die eine Widmung in Goldlettern trugen. Bei dem schwankenden Licht der Kerze aber sah Susanne weiter, daß er Berthes Aufforderung, sich zu setzen, unmöglich Folge leisten konnte. Denn das kleine Sopha und die vorhandenen Stühle waren bedeckt mit einem Wust der verschiedenartigsten Gegenstände, an denen die diskreten, zartgliederigen Hände Herrn Mirskys schwerlich zu rühren gewagt hätten, auch wenn es ihnen gelungen wäre, einstweilen einen sicheren Ort für seinen Claque und das Bukett zu entdecken. Denn auch der Tisch und das Pianino seufzten unter der Last des über sie hereingebrochenen Chaos.

„Bitte, Susanne, vielleicht findest du meine Konzertschuhe," tönte nun wieder Berthes Stimme durch den Türspalt.

„Aber gnädige Frau haben sie ja schon an," hörte man die Stimme der Friseurin flöten.

„Ja, die neuen, liebe Pancseva, aber die machen mich nervös, dieser gräßliche Schuster hat mir die Absätze zu hoch gemacht, das gibt mir ein ungewohntes Gefühl beim Pedaltreten! Bitte, Susanne, suche!"

„Vielleicht kann ich? —" begann hocherrötend der jugendliche Mirsky.

„Nicht doch! Bitte, erlauben Sie mir nur die Kerze."

Und Susanne leuchtete in alle wahrscheinlichen und unwahrscheinlichen Ecken und Winkel ohne Resultat.

Mirsky überwand endlich seine Befangenheit und wollte wenigstens die Kerze halten. Zu diesem Zweck versuchte er auf gut Glück das Bukett auf den Tisch zu legen und stieß plötzlich einen Jubelschrei aus. — „Gnädige Frau, ich bitte, leuchten Sie hierher, ich glaube hier sind sie!"

Und wirklich entdeckte Susanne zwischen einem Tintenfaß, einem Haufen zerrissener Noten, einigen fanierten Rosentuffs und den Resten der noch nicht weggeräumten Jause die Spitze eines Schuhes, leider, wie sie sogleich konstatierte, nur eines.

Doch Berthe war entzückt.

„Gib her, süßes Kind," rief sie lachend, „ich nehm' ihn an den rechten Fuß — so — das ist himmlisch! Den linken für die Verschiebung brauche ich ohnehin weniger."

„Aber Berthe, du kannst doch nicht mit zwei ungleichen Schuhen —"

„Hahaha! Na, mit deiner Gründlichkeit käme ich weit. Da sieht man, daß du Glückliche noch keine Konzertreisen gemacht hast. Weißt du, wo meine Konzerttoilette untergebracht war bei dem letzten Abstecher, den wir von Arad aus machten? Der ungarische Jancsi ‚Nix deutsch' stopfte sie ohne weiteres in den Futterkasten seines Vehikels und dann führte er mich und W..... noch in die Fluten der Theiß: ‚Pferd muß saufen' — ach, ich glaube gar, ich höre Mirsky lachen — kommen Sie her, Sie feierliches Baby — da haben Sie was für Ihren ungeheuren Polenschmerz. Trinken Sie draus, damit die Lustigkeit anhält, 's ist ja Polensitte!"

Und in dem Türspalt erschien ein von den Spitzen eines Frisiermantels umränderter schöner Arm mit einer muskulösen merkwürdig kleinen, breiten Hand, die einen eleganten Salonschuh hielt, von einer Kleinheit, um die schönste Polin vor Neid rasend zu machen. „Nehmen Sie doch — es ist der überflüssige, der neue —, ich schenke ihn Ihnen, Sie lilienhafter David!"

Mirskys Lippen preßten sich auf Berthes Hand. Doch Frau Pancsevas flötende Stimme fuhr dazwischen. Sie erklärte, daß das Brenneisen gerade den richtigen Hitzegrad habe. Die Hand verschwand und Mirskys dunkler Lockenkopf fuhr mit einem Ausdruck der Verwirrung und Verlegenheit empor, dann barg er beflissen den kleinen Schuh an seinem Herzen, in der weiten inneren Tasche seines Ueberrockes.

Berthe schien im höchsten Grade angeregt und heiter.

„Bitte, Susanne, gib mir mein M., es muß auf dem Pianino liegen!" rief sie abermals durch die Türe.

„Dein — was?"

„Aber, mein Gott, du bist doch sonst nicht auf den Kopf gefallen, ich kann dir's vor Mirsky nicht französisch sagen, denn das versteht er. Begreife doch! Ich zog es aus, weil es mir früher beim Ueben zu heiß und unbequem war. Du kennst doch die Legende von der pianiste en chemise?"

Susannens ratlose Blicke irrten über den Deckel des Pianinos und mit einem raschen Griff erfaßte sie, ihre Verlegenheit bemeisternd, ein Mieder, dessen weiße Schnüre unter einem Wust von Noten herabbaumelten, und reichte es Frau Pancseva durch den Türspalt hinein.

Einige Minuten vergingen, dann öffnete sich die Tür so weit, um eine Person herauszulassen. Es war Frau Pancseva, die erklärte, nun das Kleid holen zu wollen, das noch seit dem letzten Auftreten Berthes in Wien in der Garderobe der Hotelbesitzerin hing. Susanne gewährte dies den Trost, daß es nicht die Futterkistentoilette war. Doch der Trost dauerte nicht lange, denn die Friseurin kam bestürzt mit der Kunde zurück, die Hausfrau sei ausgegangen und der Schlüssel zur Garderobe nicht zu finden.

„Bitte, Frau Pancseva," rief Susanne lebhaft, „es muß doch ein Schlosser in der Nähe sein, schicken Sie gleich um einen solchen, oder besser, ich sehe selbst, was zu machen ist."

Susannens angesammelte Nervosität machte sich in der Energie Luft, womit sie die Sache betrieb. Es stellte sich auch baldigst am Ende einer Kette von Mißverständnissen heraus, daß der fragliche Schlüssel im Besitze der Hausmamsell war. Das Kleid am Arme, kehrte Susanne so eilig wie möglich über Treppen und Gänge zu Berthe zurück.

Diese saß, den Peignoir notdürftig geschlossen, vor dem Pianino, Mirsky lehnte daran und sah sehr hingerissen aus. Und Berthe spielte eines der von Liszt so reizend für das Klavier gesetzten Chants polonais mit der ganzen sammetweichen Innigkeit, mit der ganzen pikanten Grazie, die ihrem Vortrag eigen war. Und dabei blickte sie Mirsky in die Augen — was sie darin sah, sehen wollte, und was sie überhaupt wollte, wußte sie wahrscheinlich selbst nicht so ganz genau. Doch auch Susanne konnte sich dem Zauber von Berthes Spiel nicht entziehen. Sie lauschte und fragte sich, ob nicht alles andere klein sei gegen solche Kunst?

Aber als man schon in Schleier und Mantel auf dem Korridor war, gab es noch ein Hindernis. Ein Kommissionär, den Susanne schon beim Ankommen bemerkt hatte, trat, die Mütze verlegen in der Hand drehend, auf Berthe zu.

„Ich bitte, gnädige Frau, wann krieg ich denn das Telegramm zu besorgen?"

„Mein Gott, das Telegramm!" rief Berthe, in verzweifelter Ratlosigkeit die Hände vors Gesicht schlagend, „das habe ich total vergessen!"

„Was soll's mit dem Telegramm — ist's wirklich etwas sehr Dringendes?" forschte Susanne, während Mirsky, der enteilt war, um den Wagen heranzuwinken, wieder zurückkam.

„Ach Gott — ich erhielt heute früh einen Brief von zu Hause, von Juliette, der Bonne meiner Kinder. Paula hat Halsschmerz. Ich kam den ganzen Tag nicht zum Schreiben und ließ mir einen Kommissionär kommen, um eine Depesche aufzugeben. Ich muß wenigstens telegraphieren, sie sind sonst außer sich. Ich muß!"

„Aber dazu ist es jetzt zu spät."

„Bitte, meine Gnädige, es ist —" und Mirsky wollte Berthes Blicke auf seine Uhr lenken, die er aus der Westentasche zog, doch sie hielt sich die Ohren zu.

„Ich weiß, ich weiß — aber —"

Plötzlich kam ihr ein erleuchtender Gedanke. Sie wandte sich an den Kommissionär.

„Sie können doch selbst auf dem Telegraphenamt die Depesche schreiben. Kommen Sie, ich sag' es Ihnen mündlich. Hier haben Sie drei Gulden, behalten Sie den Rest!"

Und während sie die Treppe hinunter lief, redete sie auf den Mann ein:

„Also: Regierungsrat Obermayer in Guntramsdorf. Paula mit Franzbranntwein einreiben. Brief folgt. Mama."

Und unten aus dem Wagen, um den sich verschiedene Passanten gesammelt hatten, sich nochmals herausbeugend, rief sie den behäbig forttrottenden Kommissionär zurück.

„Sie! — Bitte, telegraphieren Sie lieber: Beide Kinder mit Franzbranntwein einreiben!"

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen und Anzeigen

Konzertprogramme. Jeder Kapellmeister, jeder Solist weiß, welche Schwierigkeiten oft mit der Zusammenstellung eines Programmes verbunden sind. Und wenn das Konzert vorbei ist, flattert das mühsam entworfene Programm in alle Winde und entschwindet auf immer von der Bildfläche. Schon lange war es daher ein Bedürfnis, eine Zentrale zu schaffen, die den Programmen eine längere Lebensdauer sichert. Diesem Bedürfnis hat jetzt der als Musikschriftsteller wie Tonkünstler allgemein und unseren Lesern als Mitarbeiter noch besonders bekannte Kammervirtuos *Hugo Schlemüller* in Frankfurt a. M. abgeholfen, indem er ein Unternehmen gründete — benannt *„Konzertprogramme der Gegenwart“* —, das in einer Serie von etwa 20 Heften die Programme der wichtigsten Konzerte veröffentlicht. Die Form ist glücklich gewählt. Komponisten und Solisten sind durch stärkeren Druck deutlich hervorgehoben. Die Anordnung nach Orchester-, Oratorien-, Solisten-, Kammermusik- und Gesangvereinskonzerten bietet eine Uebersichtlichkeit, die jeden Leser das für ihn Wünschenswerte leicht herausfinden läßt. Die Hefte haben eminenten Wert für jeden, der sich mit Musik beschäftigt. Sie bilden gesammelt außerdem ein Nachschlagewerk, das unvergänglichen Wert hat und später einmal Historikern und Statistikern als Basis für mancherlei Betrachtungen dienen kann. Kein Geringerer als *Siegmund v. Hausegger* hat dem Werke ein glänzendes Geleitwort mitgegeben. Eine Anzahl hervorragender Orchesterleiter hat auf eine Umfrage hin den Wert der in ihrer Art einzig dastehenden Publikation in zum Teil begeisterten Lobeserhebungen anerkannt. Die Zahl der angeschlossenen Konzertgesellschaften und Kapellmeister beträgt jetzt schon über dreihundert. Für Holland und Frankreich sind seit dieser Saison eigene Zentralen geschaffen worden, so daß die Revue immer internationaler sich gestaltet. Das Septemberheft ist deshalb besonders interessant, weil es ausschließlich die Musikfeste des Jahres 1910 bringt. Es sind deren nicht weniger als 26 in Deutschland und 3 in England.

Musiker-Kalender. Zwei gute Freunde aller Musiker und Musikfreunde sind zur neuen Saison mit gewohnter Pünktlichkeit wieder erschienen: der „Allgemeine Deutsche Musiker-Kalender“ (33. Jahrgang, *Berlin W.*, Verlag *Raabe & Plothow*) und *Max Hesses* „Deutscher Musiker-Kalender“ (Leipzig; 26. Jahrgang). Der „Allgemeine“ präsentiert sich wieder in dem bekannten roten Umschlag, Hesses Kalender hat ein neues Gewand angelegt, in dem er sich recht gut macht. Beiden kann man es zu ihrem Lobe nachsagen, daß sie mit Erfolg bemüht waren, ihren reichhaltigen Inhalt noch zu vergrößern. Wir raten unsern Lesern, die kleine Ausgabe nicht zu scheuen und sich einen dieser beiden Kalender anzuschaffen. Viele Fragen z. B., die erst auf dem Umwege der Briefkastennotiz erledigt werden können, beantwortet der Kalender direkt, der als Nachschlagebuch von nicht zu unterschätzendem Wert ist. Hesses Kalender bringt außerdem zwei Artikel: „Die gelahrten Musikanten“ und eine Biographie über den Stuttgarter Generalmusikdirektor Prof. Max Schillings nebst einer Würdigung seines Schaffens, beide Artikel aus der Feder des Musikschriftstellers Dr. *Karl Mennicke.* Mennicke gibt ein vortrefflich ausgeführtes, knappes Bild von Schillings und seinen Werken. Schade nur, daß auch er mit Mitteln wie: der „gutmütig-verständnislosen Menge“ arbeitet, wo die eigene Anschauung sich mit der anderer nicht deckt. Diese Mittel sind doch nun wahrlich verbraucht! Auch andere Spitzen verstimmen, deren Wiederkehr wir als Niederschlag einer gewissen ästhetischen Richtung und ihrer Schule in den Kauf zu nehmen gezwungen sind. Wir sollten aber nun endlich erkennen, daß jede künstlerische Erscheinung von wahrhaft schöpferischer Begabung in allen ihren Aeußerungen als „Ding an sich“ betrachtet zu werden verdient, unbeschadet darum, daß sie natürlich im großen Zusammenhange der Dinge wurzelt. Es ist kaum daran zu zweifeln, daß bei gutem Willen die, so viel Kräfte vergeudenden kritischen Fehden verschwinden würden: nicht zum Schaden der Kunst!

Musikbibliothek. Man schreibt uns: „Die wertvolle und umfangreiche Bibliothek des verstorbenen Hofkapellmeisters Dr. *A. Obrist* ist vom Antiquar *R. Levi* in Stuttgart käuflich erworben worden. Die Sammlung enthält alte und neue Werke aus allen Gebieten der praktischen und theoretischen Musikliteratur, darunter viele seltene und hochinteressante Werke. Ein Spezialkatalog über die ganze Bibliothek wird von der Firma herausgegeben.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 2 bringt zwei Klavierstücke: „Prélude“ und „Intermezzo“ von *A. Kalnins*, über den im Artikel von C. Knayer berichtet wird. Beide Stücke verraten den feinsinnigen, interessanten Tonsetzer.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 6. Okt., Ausgabe dieses Heftes am 20. Oktober, des nächsten Heftes am 3. November.

Atmung und Leben.

Daß die Atmung für alles Lebendige notwendig ist, weiß jedermann. Was wir aber gemeinhin als Atmung bezeichnen, das Atemholen, ist nur eine äußerlich sichtbare Erscheinung eines großen, wichtigen chemischen Prozesses. Auch die Pflanze atmet, wenn sie auch keine Bewegung damit verbindet. Der Mensch nimmt durch die Lunge bei der Einatmung Sauerstoff auf und gibt bei der Ausatmung Kohlensäure ab. Seit den Tagen des großen Franzosen Lavoisier wissen wir, daß jede Verbrennung eine Sauerstoffaufnahme ist. Ein Verbrennungsprozeß, ein Heizvorgang ist es auch, dem der eingeatmete Sauerstoff in letzter Linie dient. Durch den Zutritt des Sauerstoffs werden die Nahrungsstoffe, nachdem sie in die Säfte aufgenommen sind, verbrannt und durch diesen Verbrennungsprozeß wird die Wärme und Energie erzeugt, deren der Körper bedarf.

Die Lunge ist also nur das Organ, das den Sauerstoff aus der Außenwelt in den menschlichen Körper aufnimmt, das Blut aber hat die Aufgabe, den Sauerstoff überall hinzuführen und ihn allen Geweben zugängig zu machen. Die Aufnahme des Sauerstoffes, seine Weiterbeförderung, das alles besorgen die roten Blutkörperchen, sie sind die sogenannten Sauerstoffträger. Von allen andern Zellen und Geweben des Körpers vermögen nur sie diese Tätigkeit zu leisten und sie sind hierzu befähigt, weil sie einen ganz eigenartigen Eiweißstoff enthalten, den roten Blutfarbstoff. Dieser Eiweißstoff ist den Physiologen seit langem wohl bekannt. Er ist es, der den Sauerstoff aufnimmt und ihn wieder an die Gewebe abgibt, die alle vom Blut durchströmt werden. So ist die Verbindung von Atmung mit den chemischen Lebensvorgängen des Gewebes, die man auch „innere Atmung“ nennt, in Wirklichkeit eine Funktion des lebenden Eiweißes. Es offenbart sich hier das Wort des großen Physiologen: „Nur Eiweiß ist das Lebendige!“

Ebenso wie hier das Eiweiß lockere Bindungen mit Sauerstoff eingeht, so ist auch in anderen Organen Eiweiß der Träger von Stoffen, die für die Lebensvorgänge besonders wichtig sind. Vor allem sind im Gehirn und Nervensystem charakteristische, phosphorhaltige Körper, die sich auch mit Eiweiß verbinden, und es besteht ein ursächlicher Zusammenhang zwischen Atmung, Denken und Leben und den Veränderungen der Eiweißstoffe.

Wer diesen Gedanken nachgeht, wird auch verstehen, warum in der Ernährungsfrage immer wieder betont werden muß, daß Eiweiß der wichtigste Stoff für den menschlichen Körper ist. Reines und wertvolles Eiweiß dient den Muskeln und Nerven. Es stärkt und kräftigt den Gesunden und ist für den Schwachen und Kranken oft geradezu heilbringend. Das zeigt sich in auffallender Weise bei dem Eiweiß, das im obigen Sinne sich in idealer Kombination mit organischem Phosphor befindet. Dies ist Sanatogen. Es führt dem Nervensystem, dem Blut und den Muskeln die eigenartigen Stoffe zu, deren die Zellen zum Leben bedürfen. Sanatogen-Ernährung erhöht die Menge des Bluteiweißes und steigert die Kräfte des Nervensystems. Daher ist Sanatogen das von der Aerztewelt anerkannte Nährmittel und Neurotonikum und wird heute täglich von etwa 50 000 Leidenden genommen.

Es hat zweifellos einen eigenen Reiz, darüber nachzudenken, wie nun die wohltätige Wirkung des Sanatogens, die als unbestreitbare Tatsache bewiesen ist, im menschlichen Körper zustande kommen kann.

Hierfür haben wir ein ähnliches und anschauliches Beispiel eben in der Rolle, die das Bluteiweiß bei den Prozessen jener „innern Atmung“ spielt. Das Milcheiweiß, das im Sanatogen enthalten ist, wird durch die Bindung mit dem organischen Phosphorsalz gewissermaßen belebt. Es wird löslich gemacht und ist nunmehr für das Verdauungsorgan besonders zur Aufnahme geeignet. Es erleidet bei dem Verdauungsprozeß nur wenige Umformungen und Umbildungen, so daß es fast sofort als das beste Nährmaterial den Organen und Geweben zugeführt wird. Ganz besondere Wirkung aber entfaltet es natürlich in dem Nervensystem selbst, denn für dieses ist ja das organische Phosphorsalz, das Phosphoreiweiß des Sanatogens der ureigenste Nährstoff.

Wie wir im Eiweißkörper der roten Blutkörperchen den Träger des lebenvermittelnden Sauerstoffes erkennen, den jene zahllosen Zellchen des Blutes im Körper verteilen, so sehen wir hier den Eiweißkörper des Sanatogens den an ihn locker gebundenen Phosphor als spezifischen Nährstoff ins Nervensystem transportieren und diesem auf solche Weise das Material zur Erhaltung und Belebung der Energie liefern. Es enthüllt sich so die Erkenntnis, daß Atmung und Leben, Leben und Denken schließlich die Aeußerungen einer Tätigkeit des lebenden Eiweißes sind, und das Wort eines anderen Großen der Wissenschaft: „Ohne Eiweiß kein Leben“ findet die Bestätigung. Sanatogen ist aber das Mittel, um bei erschwerten Ernährungsbedingungen diesem Lebensprozesse das geeignete Eiweiß zuzuführen.



Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 6. Oktober.)

E. B. 100. Zwei wohlgestaltete, melodisch gefällige Stücke. Warum tragen Sie die dynamischen Zeichen nicht selber ein?

Maria K. Ihre Versuche haben einen nicht zu unterschätzenden pädagogischen Wert. Für die Jugend sind aber die Stücke nicht einfach genug. Die durch gehäufte modulatorische Wendungen verursachten emphatischen Akzente stehen nicht im richtigen Verhältnis zu den kindlichen Textworten. Die Orthographie des musikalischen Satzes läßt einiges zu wünschen übrig. Ihr prächtiges Talent wäre bei weiterer Schulung schöner Taten fähig.

M. G., B. Ein schüchterner Versuch, aber immerhin befriedigend. Weil Sie gar so zaghaft sind, haben wir nachgeholfen.

K. W. Diesmal enttäuschen Sie. Indem Sie fremden Göttern anhingen, versagte Ihnen die eigene Eingebung. Einige Stellen in „Der Liebe Stunde" sind gänzlich mißraten, so daß wir teilnahmsvoll fragen: „Wo fehlt's?" — Wir denken, diese Mitteilung kommt Ihnen noch früh genug. Briefliche Mitteilung übrigens ausgeschlossen.

K. S., N. E. 24. Eine für einen Dilettanten gut gelungene Nachbildung steirischer Zithermusik. In Verbindung mit dem tragischen Text wirkt das Ganze zu schmachtvoll, als daß ein feinerer Geschmack sich daran erbauen könnte. Der 8. Takt des Liedes ist rhythmisch verfehlt.

R. Kl., L. Rührend kindlich schildern Sie die bange Nacht eines Jungen. Es ist klug, daß Sie den Gegenstand, den Sie in künstlerische Behandlung nehmen wollen, zuvor klar disponieren. Sie üben sich dadurch im Charakterisieren der Gegensätze, und daß es möglich ist, mit den einfachsten Mitteln schon eine Art von Programmusik herzustellen, zeigen Sie in gelungener Weise. Warten bis zur völligen Reife.

G. Gl. — L. 100. Wir bedauern, Ihnen nicht eine in Ihrem Sinn gewünschte Kritik bieten zu können; denn Ihre musiktheoretischen Kenntnisse lassen, was die vorgelegten Arbeiten besagen, noch manches zu wünschen übrig. Vor allem sollten Sie keine Texte durchkomponieren. Hier fehlt in Aufbau und Durchführung so ziemlich alles, was man von einem echten Kunstprodukt verlangt. „Schlummerlied" geht an; nur muß es im 9. Takt as statt gis heißen. Der Einwurf des 1. Basses „schlummre" im 2. und 4. Takt wirkt komisch. Schreibe morendo statt moriendo.

R. S., F. Sie lieben orchestrale Wirkungen, viel Chromatik und viele Oktaven, schrecken auch vor Willkürlichkeiten im Satz nicht zurück. Die Gesänge sind trefflich deklamiert und klingen, getragen von leidenschaftlichen Rhythmen und Harmonien in der Begleitung, überaus sympathisch.

Eingesandt.

Bei Leberleiden, verbunden mit den heftigsten Schmerzen, und Gelbsucht ist dem natürlichen Brunnen „Königl. Fachingen" wegen seiner außerordentlich günstigen Wirkung von maßgebender Seite das höchste Lob ausgesprochen worden.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

JURJANU ANDREJAM.

INTERMEZZO.

Moderato.

A. Kalniņš.



Allegro non troppo.




mf scherzando
f
Tempo I.
poco rit.
mf
p
pp
Allegro.
mf energico
f poco a poco accelerando e crescendo
Pesante.
ff stretto
fff

J. VITOLAM.

PRÉLUDE.

Andante tranquillo.

A. Kalniņš.



XXXII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

JURJANU ANDREJAM.

INTERMEZZO.

A. Kalniņš.




Allegro non troppo.
p
mf
f
mf
p
mf
m.g.
p


mf scherzando
f
Tempo I.
poco rit.
mf
p
pp
Allegro.
mf energico
f poco a poco accelerando e crescendo
Pesante.
ff
stretto
fff

J. VITOLAM.

PRÉLUDE.

Andante tranquillo. A. Kalniņš.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.	1911 Heft 3

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Der Rechtsschutz der Melodie.

Von Rechtsanwalt Dr. FREIESLEBEN (Leipzig).

DAS Urheberrechtsgesetz von 1901 hat auf musikalischem Gebiet eine sehr bemerkenswerte Neuerung in dem allgemeinen Rechtsschutz der Melodie gebracht. Das frühere Gesetz von 1870 kannte diesen Begriff noch nicht, sondern enthielt nur die Vorschrift, daß alle Bearbeitungen einer Komposition, die „nicht als eigentümliche Kompositionen" betrachtet werden könnten, als verbotener Nachdruck anzusehen seien; insbesondere sollte die Herstellung von Auszügen und Arrangements für einzelne oder mehrere Instrumente oder Stimmen, sowie der Abdruck von einzelnen Motiven oder Melodien eines Werkes, die nicht künstlerisch verarbeitet seien, nicht als „eigentümliche Komposition" gelten. Die Rechtsprechung zog daraus die Folgerung, daß die Benutzung von fremden Melodien in allen Fällen für statthaft gelten müsse, wo damit eine künstlerische Verarbeitung vorgenommen worden sei. Es zeigte sich bald, daß in dieser allzu weitherzigen, aber natürlich durch den nicht gerade glücklichen Wortlaut des Gesetzes gebotenen Auslegung jene Gesetzesvorschrift dem Rechtsschutzbedürfnis nicht genügte. Denn den musikalischen Freibeutern, die durch die schwunghafte Herstellung von „Potpourris", „angereihten Perlen", „Souvenirs" und dergl. die beliebten Schlager für sich nutzbar machen wollten, war es natürlich ein leichtes, durch Erfindung der nötigen Uebergänge und Anwendung einer den bescheidensten Ansprüchen genügenden Variationskunst Bearbeitungen herzustellen, die äußerlich dem Erfordernis einer selbständigen, „künstlerischen" Bearbeitung entsprachen und deshalb nicht verfolgt werden konnten, obschon sie tatsächlich schwere Eingriffe in die Rechte fremder Autoren enthielten. Den langjährigen Bemühungen des Börsenvereins der deutschen Buchhändler gelang es endlich, zur Bekämpfung dieses Uebelstandes den Abs. 2 des § 13 in das neue Gesetz hineinzubringen:

„Bei einem Werke der Tonkunst ist jede Benutzung unzulässig, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werke entnommen und einer neuen Arbeit zugrunde gelegt wird."

Daß diese Neuerung ihren Zweck, das Potpourriunwesen bei der Wurzel zu packen, tatsächlich erfüllt hat, steht außer Zweifel. Einen deutlichen Beweis dafür liefert namentlich der Umstand, daß die Rechtsprechung bisher seit 1901 nur ganz selten Gelegenheit gehabt hat, die neue Gesetzesbestimmung überhaupt in Anwendung zu bringen. Die „angereihten Perlen" sind seitdem im Musikalienhandel erheblich in den Hintergrund getreten[1] und blühen nur dort noch fort, wo Autor oder Verleger selbst das Bedürfnis fühlen, ihre Originalwerke in derartigen Verschönerungen dem Herzen des musikliebenden Bürgers nahezubringen.

Dagegen bestanden von Anfang an die stärksten Bedenken, ob die neue Bestimmung nicht in anderer Hinsicht schädlich wirken könne, indem sie die wirklich künstlerische Produktion erheblich gefährde. Denn zu allen Zeiten hat es Fälle gegeben, wo in Werken von erhabenster künstlerischer Bedeutung fremde Melodien verwandt worden sind. Teils geschah dies in äußerlich erkennbarer Form („Variationen über ein Thema von N. N."); Beispiele dieser Gattung, die in jüngster Zeit durch *Reger* einen erneuten Aufschwung genommen hat, sind jedem geläufig. In früherer Zeit hielten es aber die Komponisten häufig gar nicht für nötig, die entlehnten Themen als solche zu kennzeichnen, denn unsere Vorfahren, denen der Begriff der Reminiszenzenjägerei noch völlig fremd war, waren bekanntlich im Entlehnen weit skrupelloser. Händel und seine Zeitgenossen haben in zahlreichen Fällen fremde Melodien von inzwischen längst vergessenen Komponisten benutzt; Beethovens erstes Eroicathema stammt bekanntlich aus Mozarts „Bastien und Bastienne"; selbst Brahms hat noch das erste Thema seiner vierten Symphonie einer von ihm mutmaßlich in jüngeren Jahren benutzten Kompositionslehre entnommen. In der Mehrzahl dieser Fälle hat es sich dabei um Melodien gehandelt, die nach den Grundsätzen unseres heutigen Urheberrechts zur Zeit ihrer Entlehnung noch geschützt gewesen wären. Die Bedenken, daß in heutiger Zeit ein solches künstlerisch durchaus mit dem selbständigen Erfinden auf gleicher Stufe stehendes Nachschaffen durch den Melodieschutzparagraphen beeinträchtigt werden könnte, sind also durchaus nicht zu unterschätzen.

Die Frage wurde brennend, als im vorigen Jahre der bekannte „Kaleidoskop"-Fall zur gerichtlichen Entscheidung kam. *Heinrich G. Noren* hatte in seinem Variationenzyklus „Kaleidoskop" in der XI. Variation (deren Ueberschrift lautet: „An einen berühmten Zeitgenossen") und in der Schlußfuge mehrfach das Hauptthema und das sogen. Widersachermotiv aus *Richard Straußens* „Heldenleben" zitiert. Der Verleger des letzteren versuchte nun, wohl in der Absicht, eine prinzipielle gerichtliche Entscheidung

[1] **Daß damit auch künstlerischen Zwecken gedient ist, braucht nicht erst erwähnt zu werden.** ***Red.***

über die Grenzen des Melodieschutzes zu erzielen, die Veröffentlichung jenes Werkes auf Grund des § 13 Abs. 2 zu verhindern. Es erging zunächst das viel angefochtene Urteil des Landgerichts Leipzig, das — nicht aus eigenem richterlichem Wissen, sondern auf das Gutachten der musikalischen Sachverständigenkammer hin! — jenen Themen den Charakter der Melodie absprach und ihre Verwendung in fremden Werken deshalb für zulässig erklärte. In der Berufungsinstanz kam dann das Oberlandesgericht Dresden zu dem gleichen Endergebnis, stellte jedoch zu dessen Begründung ganz andere Grundsätze auf, die deshalb besonderer Beachtung wert sind, weil jenes Urteil (abgedruckt in den Blättern für gewerblichen Rechtsschutz 1909) die bis jetzt einzige maßgebende Entscheidung eines oberen Gerichts über die Melodieschutzfrage geblieben ist.

Das Oberlandesgericht hat — wohl mit Recht — die Ansicht der Sachverständigenkammer, wonach jene Themen keine Melodien seien, vielmehr das „Heldenthema" höchstens als eine „melodische Phrase", das Widersachermotiv sogar als eine „unmelodische Phrase" zu gelten habe, verworfen, und stellt sich auf den Standpunkt, daß eine Unterscheidung zwischen Melodie einerseits, Thema, Motiv, Phrase anderseits vom musikalischen Standpunkt aus mit der für die Rechtsprechung erforderlichen Bestimmtheit überhaupt nicht möglich sei. Tatsächlich ist ja auch der Begriff „Melodie" musikwissenschaftlich nicht bestimmbar [1]. Deshalb geht das Gericht von dem Standpunkt aus, der Begriff der Melodie könne nur aus dem jener Gesetzesvorschrift zugrunde liegenden Rechtsschutzinteresse, also aus p r a k t i s c h e n Gesichtspunkten heraus gewonnen werden. Hier greifen nun folgende Erwägungen Platz. Da der Rechtsschutz der Melodie auf keinem anderen Kunstgebiete, weder dem der Literatur noch dem der bildenden Künste ein Analogon hat, insofern weder der einzelne literarische Gedanke noch das einzelne malerische Motiv gesetzlich vor Entlehnung geschützt ist, kann die Ausnahmestellung der Melodie nur dadurch gerechtfertigt sein, daß sie einen weit größeren relativen Anteil am Werte des Tonwerkes hat als der einzelne Gedanke am Literaturwerk oder das einzelne Motiv am Werke der bildenden Kunst. Dieser größere Wert beruht aber darauf, daß die Melodie als Ganzes aus dem Tonwerk l o s g e l ö s t w e r d e n k a n n und der V e r w e r t u n g durch U m s c h r e i b u n g (Paraphrasierung) z u g ä n g l i c h ist, mithin den Ausdruck der verschiedensten Stimmungen und Empfindungen ermöglicht, für die der Dichter immer ganz neue Worte und Wendungen brauchen würde. Demgemäß folgert das Gericht, unter „Melodie" im Rechtssinne könne nur eine solche Tonfolge verstanden werden, die soweit i n s i c h g e s c h l o s s e n ist, daß sie auch losgelöst ihren ursprünglichen individuellen Charakter behält, und die ihrer Beschaffenheit nach einer musikalischen D u r c h f ü h r u n g f ä h i g ist.

Von diesem Standpunkt aus erklärt es das „Heldenthema" für eine Melodie im Rechtssinne, verneint dies dagegen beim Widersacherthema deswegen, weil es weder in sich geschlossen (vielmehr einer endlosen Fortsetzung fähig), noch auch „durchführungsfähig" sei, da sein Charakter sich „in dem Stoßenden, Widersprechenden erschöpfe und eine Durchführung in anderen Stimmungen und Formen nicht zulasse".

Daß in letzterem Punkte das Gericht sich durchaus in einem musikdilettantischen Irrtum befindet, liegt wohl offen zutage. Noren selbst hat dadurch, daß er das Widersachermotiv als Fugenthema durchführte, die Unrichtigkeit jener Annahme erwiesen; ein begabter Musiker wird aus ihm auch einen Trauermarsch oder ein Scherzo formen können; — ein Motiv, das nicht „durchführungsfähig" wäre, ist musikalisch überhaupt nicht vorstellbar. Dagegen wird man dem Merkmal der „Geschlossenheit" immerhin beistimmen können, obwohl der Begriff ziemlich dehnbar ist.

Glücklicherweise ist das Oberlandesgericht nun selbst nicht bei dieser Definition der Melodie stehen geblieben, sondern hat mit einer erstaunlichen Kühnheit und Freimütigkeit den weiteren Satz aufgestellt, daß eine Tonfolge, auch wenn sie zweifellos eine Melodie im Rechtssinne ist, trotzdem n u r d a n n den Rechtsschutz des § 13 Abs. 2 genießt, wenn e i n m a t e r i e l l e s I n t e r e s s e d e s A u t o r s (oder seines Verlegers) d u r c h d i e E n t l e h n u n g g e s c h ä d i g t w e r d e n w ü r d e. Die Benutzung einer Melodie fällt danach also nur dann unter das Verbot jenes Paragraphen, w e n n s i e g e e i g n e t s e i n w ü r d e, d e m O r i g i n a l w e r k e K o n k u r r e n z z u m a c h e n, i n s b e s o n d e r e s e i n e n A b s a t z z u b e e i n t r ä c h t i g e n. Trotzdem eine solche Auslegung scheinbar dem Wortlaut des Gesetzes widerspricht, der eben uneingeschränkt „jede" Benutzung verbietet, hat das Gericht sie aus den bereits erwähnten Erwägungen für unumgänglich gehalten, weil jene Ausnahmebestimmung nur einem materiellen Rechtsschutzbedürfnis ihre Entstehung verdanke und also nur so weit angewandt werden dürfe, als dieses Bedürfnis vorliegt.

Natürlich mußte von diesem Standpunkt aus auch die Benutzung des Heldenthemas als erlaubt angesehen werden, da dadurch eine Beeinträchtigung des Absatzes der Straußschen Tondichtung natürlich nicht zu befürchten war.

Hoffentlich wird diese w e i t h e r z i g e A u s l e g u n g d e s G e s e t z e s, d i e u n s e r e r a n g e b l i c h s o o f t a m B u c h s t a b e n k l e b e n d e n J u s t i z a l l e E h r e m a c h t, auch von anderen Gerichten, die sich etwa mit einem Fall des Melodieschutzes zu befassen haben, anerkannt werden. Dann würden die Bedenken gegen den § 13 gegenstandslos werden, denn er würde nur die tatsächlich auf Ausbeutung fremden geistigen Eigentums ausgehende Potpourrikunst treffen, nicht aber die ernste symphonische Variationenkunst. Es wäre auch wirklich ein völlig unerträglicher Rechtszustand, wenn etwa Werke von der Bedeutung der Regerschen Hiller-Variationen als geistiger Diebstahl behandelt werden könnten, falls das gewählte Thema zufällig noch nicht frei wäre (dieser Fall könnte z. B. leicht auch dann eintreten, wenn das Thema zuvor noch ungedruckt gewesen wäre und nun etwa ein direkter Abkömmling Hillers die zehnjährige Schutzfrist nachgelassener Werke für sich in Anspruch nähme!). Es ist anderseits ja auch nicht ausgeschlossen, daß einmal wieder eine Zeit kommt, wo man über die pedantische lex tabulaturae „wer über vier der Silben nicht ....!" lächelt und in der Benutzung fremder melodischer Motive, soweit sie in künstlerischer Verwertung und Ausdeutung erfolgt, ebensowenig etwas Sträfliches sieht, wie in der Verwendung fremder Gedanken und Motive im Gebiete der Literatur und bildenden Kunst. Diese Zeit m u ß ja sogar kommen, da mit Notwendigkeit eines Tages (manche sagen: schon jetzt) die Zahl der möglichen Tonverbindungen erschöpft sein wird. Es wäre dann eine unausdenkbare Schädigung der Kunst, wenn der Richter einen kunstvollen symphonischen Bau vernichten dürfte, weil die rohen, vielleicht an sich so gut wie wertlosen einzelnen Bausteine aus fremdem Boden genommen sind.

Deshalb erscheint uns jene Entscheidung in gewissem Sinne immer noch nicht weitgehend genug. Denn selbst die Möglichkeit der wirtschaftlichen Beeinträchtigung des Absatzes einer fremden Melodie kann es nie rechtfertigen, wenn deshalb eine an künstlerischem Werte dem Thema selbst vielleicht hundertfach überlegene symphonische Arbeit unterdrückt werden dürfte. Dies Resultat läßt sich aber mit einer anderen, weitaus ungezwungeneren Auslegung des § 13, 2 viel sicherer erreichen, sobald man den darin aufgestellten Begriff des „Zugrundelegens" scharf zu

---

[1] Die interessante Schrift Dr. Kuhns „Der Gegenstand des Melodieschutzes" (Leipzig 1908) bringt eine vortreffliche Zusammenstellung der in allen erdenklichen Richtungen auseinandergehenden Definitionen einer Anzahl Theoretiker und Praktiker.

Leibe geht, was jenes Urteil leider nicht mit der erforderlichen Bestimmtheit getan hat. Einen wertvollen Fingerzeig bietet hierfür die Begründung zum Entwurf des Gesetzes selbst. Darin ist bei der Behandlung der Frage der musikalischen Parodie ausgeführt, § 13 Abs. 2 solle sich nicht auf Parodien und Satiren beziehen, bei denen fremde Werke benutzt seien, denn: „hier wird der fremde Gedanke nicht als Thema für eine weitere Ausführung zugrunde gelegt, sondern nur zum Ausgangspunkt für eine Neuschöpfung gewählt, die vermöge ihres humoristischen Zweckes auf ganz andere Wirkungen abzielt als das benutzte Werk." Es ist nun durchaus nicht abzusehen, warum man diese Erwägung nur auf die Parodie beschränken und nicht ebensogut auf jede andere Verarbeitung anwenden sollte, die vermöge ihres bestimmten Zwecks auf ganz andere Wirkungen abzielt als das benutzte Werk. Regers Hiller-Variationen stehen hinsichtlich ihres künstlerischen Zwecks, ihrer beabsichtigten Wirkung dem harmlosen „Lieschens Lied" aus dem längst vergessenen Singspiel „Der Erntekranz" genau so fern wie die bekannte Tannhäuser-Parodie unserer Varietés der Wagnerschen Oper, ja eine Anzahl jener Variationen (z. B. No. 4, 7, 9) sind direkt nichts anderes als feinste Parodien ihres Vorbildes! Man wird also auf Grund jener Aeußerung der Motive ohne Bedenken den Grundsatz aufstellen können: Wenn ein Werk, in dem eine fremde Melodie verarbeitet ist, in künstlerischer Hinsicht auf ganz andere Wirkungen abzielt als die Melodie selbst, dann ist ihm die Melodie nicht „zugrunde gelegt", sondern bildet lediglich den Ausgangspunkt für die Neuschöpfung; ihre Benutzung fällt also nicht unter das gesetzliche Verbot. Diese Auslegung wird auch dem vom Oberlandesgericht Dresden so nachdrücklich betonten, wirtschaftlichen Gesichtspunkt gerecht, wonach das Verbot sich nur gegen Schädigungen durch Ausbeutung fremder Melodien richtet. Unter „Ausbeutung" kann man nach dem Sprachgebrauch des Wortes nur eine Tätigkeit verstehen, die die in der Melodie selbst enthaltenen Werte entwickelt und ausnutzt. Wenn aber der Wert des neuen Erzeugnisses gar nicht auf der benutzten Melodie, sondern ganz oder fast ganz ausschließlich auf dem beruht, was sein Schöpfer selbst aus seiner eigenen Phantasie heraus geleistet hat, so liegt keine „Ausbeutung" vor. Daraus folgt: Ist der Wert der geleisteten symphonischen Arbeit so groß, daß der Wert des Themas selbst demgegenüber gar nicht mehr in Betracht kommt und es für die Bedeutung des neuen Werkes ganz gleichgültig erscheint, ob ein fremdes oder eigenes Thema benutzt ist, so kann von einem „Zugrundelegen" im Sinne des Gesetzes nicht mehr die Rede sein.

Leider hat sich das Reichsgericht aus formalen Gründen nicht mit dem Fall Noren beschäftigen können; wenn einmal unser höchster Gerichtshof sich in ähnlichen Fällen mit der Melodieschutzfrage zu befassen haben wird, so hoffen wir, daß er durch eine klare Auslegung jenes Begriffs des „Zugrundelegens" in der vorstehend angedeuteten Richtung alle Gefahren, die der echten künstlerischen Produktion noch immer durch jenen Paragraphen drohen, endgültig beseitigen wird.

Musikalische Ornamentik.

Von EDWARD DANNREUTHER.

Autorisierte Uebertragung a. d. Englischen von A. W. STURM.

(Fortsetzung:)

Die Verzierungen in den Werken von J. S. Bach.

1. Bachs Verzierungen sind diatonisch, d. h. sie verwenden leitereigene Töne. Chromatische, der Grundtonart fremde Abbiegungen sind nur in der Modulation erlaubt oder um unerlaubte Intervalle zu vermeiden. Uebermäßige Intervalle können keinen Teil der Verzierung bilden; Verzierungen mit vermindertem Intervall — z. B. ein chromatischer Doppelschlag in verminderter Terz (Es-D-Cis-D) — sind unstatthaft, wenn sie vom Komponisten nicht ausgeschrieben sind.

2. Verzierungen gehören zum Wert der Hauptnote. Auf Tasteninstrumenten müssen die Verzierungen mit den Noten oder Akkorden die ihre Grundlage bilden, zusammen angeschlagen werden In einem arpeggierten Akkord bildet die Verzierung einen Teil des Arpeggios.

3. Alle Verzierungen — gleichgültig ob sie durch Zeichen oder kleine Noten angegeben sind — sind dem Taktschlag einzuordnen. Sie sind ein wesentlicher Bestandteil der melodischen Führung der Stimme, in der sie vorkommen. Ornamente in Rezitativen, nach einer Pause oder in einer Schlußkadenz (letztere in herkömmlicher Weise ritardando) sind — was Schnelligkeit und Dauer anbelangt — dem Belieben des Ausführenden überlassen.

4. Triller — verlängerte noch häufiger als kurze — beginnen gewöhnlich mit dem oberen Nebenton. Besonders, wenn die Hauptnote unmittelbar vorher angeschlagen ist. Von dieser Regel weicht Bach nur ab, wenn der Triller ex abrupto, nach einer Pause beginnt oder wenn die melodische Linienführung verwischt würde, z. B. wenn die vorausgehende Note ein oder zwei Stufen höher steht als die getrillerte.

Triller auf punktierter Note bricht auf oder nahe bei dem Punkt ab — die folgende kurze Note wird gewöhnlich ein wenig um ihren Wert verkürzt.

Triller und Mordente auf verlängerter Note, die mit einer kurzen von gleicher Tonhöhe gebunden ist, brechen vor der gebundenen Note ohne Nachdruck oder Nachschlag ab.

Schnelligkeit und Zahl der Anschläge in Trillern und verlängerten Mordenten bleiben dem Spieler überlassen; ebenso die Ausführung der nachschlagenden Noten eines Trillers, falls dieselben nicht besonders angedeutet sind. Herkömmlich werden sie am Schluß einer Melodie oder einer Instrumentalkomposition angebracht.

5. Vorschläge (appoggiature) sind viel häufiger kurz als lang. Lange Vorschläge vor zweiteiligen Noten haben etwa den Wert der Hälfte der Hauptnote; vor dreiteiligen, zwei Drittel der Hauptnote. Die Dauer des Vorschlages hängt von dem Tempo, von dem harmonischen Fundament und den vorherrschenden Rhythmen eines Satzes ab. Der lange Vorschlag erhält den Nachdruck, während die Hauptnote selbst ziemlich leicht anzuschlagen ist.

„Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen andeuten."



Cadence kann man übersetzen mit Doppelschlag, Doppel-Cadence mit verzierter Triller, Akzent mit Vorschlag.

Vollständiges Verzeichnis der Bachschen Verzierungen und ihrer Zeichen.

Triller, lang . . . . ∿∿ oder ∿
manchmal *t*, *t*∿; selten *tr*, ∿ oder †.
Letzteres nur handschriftlich.

Pralltriller, Praller, Schneller — kurz . ∿

Triller mit Vorschleife von oben . . . . . ⊂∿∿

Triller mit Vorschleife von unten . . . . ⊂∿∿

Mordent, kurz . . . . ∿|

Mordent, lang . . . . ∿∿|

Manchmal erhalten Triller mit oder ohne Vorschleife ihren Nachschlag durch einen Strich rechts im Zeichen angedeutet: ∿∿|, ⊂∿∿|, ⊂∿∿|. Diese Zeichen dürfen nicht mit denen für den langen Mordent, wo der Strich in der Mitte oder links steht, verwechselt werden: ∿|∿, |∿∿.

Vorschlag, von oben, kurz. . . . . . . oder
von unten, kurz . . . . . . oder

Diese Zeichen sind in der Edition Peters, Steingräber (Dr. H. Bischoff) und unglücklicherweise auch in Bd. III und XV Bach-Gesellschaft häufig und ohne Regelmäßigkeit durch kleine Noten von unbestimmtem Wert ersetzt worden — eine Quelle vieler Verwirrung und Mißdeutung. Das Doppelzeichen ⊃ ist manchmal von Bischoff und genau in Bach-Gesellschaft XXXVI und XXXVIII wiedergegeben. Der obere oder untere Bogen soll das Legato des Vorschlags von oben oder unten andeuten, aber das ist nur eine Vermutung.

Nachschlag hinter einer Note . . . . .
oder durch eine kleine Note, dem gewöhnlichen Vorschlag ähnlich, angegeben. . .

Doppelschlag. . . . . ∾ oder ∾

Schleifer . . . . (selten ▬)

Anschlag, eine Art Doppelvorschlag; immer ausgeschrieben . . . . 

Arpeggio. . . . . und umgekehrt

Acciaccatura . . . . 

Bebung. . . . . ⁀ oder ⁀....

Groppo (Gruppo), nur das Wort; kein bestimmtes Zeichen; sehr selten.

Doppel-Zeichen.

Verbindung von Vorschlag und Mordent

Verbindung von Vorschlag und Trillo

Verbindung von Doppelschlag und Pralltriller . . . .
(von zweifelhafter Echtheit. C. Ph. E. Bachs „prallender Doppelschlag").

Verbindung von Arpeggio und Acciaccatura. . . . .

Es ist bemerkenswert, daß fast alle diese Zeichen, die von den französischen Meistern — Bachs Vorläufern in dieser Hinsicht — und von Bach selbst gebraucht werden, graphisch das Beabsichtigte darstellen: die Vibration des kurzen Trillers wird durch ∿ dargestellt, die des langen durch ∿∿, ∿∿∿ oder *t*∿; Triller mit Vorschleife von oben oder unten durch ⊂∿∿ ⊂∿∿; Triller mit dem unteren Hilfston (Mordent) durch einen Abwärtsstrich ∿|, ∿∿|; Vorschläge von oben oder unten durch . Nur Bachs Zeichen für den Doppelschlag ∾ ist unpassend, denn, graphisch, scheint es die umgekehrte Anordnung der geforderten Töne anzuzeigen. Aber die Zeichen für Schleifer, Acciaccatura, Arpeggio und langsames Tremolo ⁀.... oder ⁀ sind klar und ausdrucksvoll. Das ganze System ist also konsequent und außerordentlich praktisch, da es die melodische Linie unberührt läßt und dem Abschreiber Zeit und Mühe spart, kein geringer Vorteil zu einer Zeit, wo gestochene Musik selten und Papier teuer war.

Einzelheiten über diese Verzierungen.

Triller.

Triller, die mit dem oberen Hilfston beginnen, sind durch ∿∿ ∿ *t* *tr* bezeichnet [1]:



usw.

Die Zahl der Anschläge variiert von  aufwärts und ist ganz dem Belieben des Spielers überlassen.

Triller sollten immer mit dem oberen Hilfston beginnen, wenn der Hauptton unmittelbar vorher angeschlagen ist:



Triller mit Nachschlag. Die nachschlagenden Noten werden häufig ausgeschrieben. Wenn sie nicht ausgeschrieben sind, können sie nach Belieben des Spielers hinzugefügt oder weggelassen werden.

Wohlt. Klavier I, Fuge a moll, Takt 51—52:

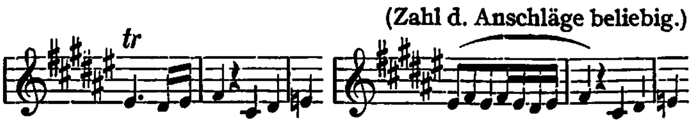


In diatonisch aufsteigenden Läufen und in Sprüngen nach oben und unten ist der Nachschlag bei Trillern erforderlich, da er die Verbindung der Hauptnoten miteinander erleichtert.

Bei Trillern in chromatischer Fortbewegung kann der Nachschlag nach Belieben gespielt oder weggelassen werden.

Der Triller beginnt mit dem Hauptton:

a) wenn der Triller am Anfang steht. Wohlt. Klavier II. Fuge XIII:



b) wenn der Triller nach einer Staccatonote oder nach einer Pause beginnt. Wohlt. Kl. I. Fuge VI, Takt 2:



[1] Einen Beweis für Bachs Gleichgültigkeit in bezug auf die Verwendung der verschiedenen Zeichen für Triller hat man vor einigen Jahren gefunden. Im Januar 1891 erwarb das British Museum 2 Exemplare der „Klavierübung" II. Teil (das Italienische Konzert, Ouvertüre und Partita in h moll „nach Französischer Art"). Eins dieser Exemplare enthält die Werke, wie sie veröffentlicht sind, das andere besteht aus Korrekturbogen mit Bachs handschriftlichen Verbesserungen. Anscheinend bezeichnete Bach im Manuskript gewisse Triller durch die gewöhnliche kurze Wellenlinie (∿). Der Stecher verwechselte dieses Zeichen mit einem (▬), worauf Bach alle diese Striche in den Korrekturbogen verbessernd mit *t* oder *tr* versah (*tr*▬). Das scheint dem Stecher auch nicht gepaßt zu haben, denn er ersetzte viele von diesen Verbesserungen durch ∿, und Bach ließ sie ruhig stehen. So findet man in den veröffentlichten Werken ∿, ∿∿, *tr* nebeneinander, und offenbar bedeuten sie dasselbe.

Auf diesen Fall bezieht sich die Regel, daß die „melodische Linienführung nicht verwischt werden darf" —, was der Fall wäre, wenn der Triller mit der Hilfsnote begänne.

c) wenn die Wiederholung einer Note thematisch ist.

Wohlt. Klavier I. Präl. XIII Fis dur, Takt 7, 12, 13 u. 19.

d) wenn die Melodie springt und somit der Triller den Teil eines charakteristischen Intervalles bildet, wie z. B. die Septime im Thema der Fuge XV, Wohlt. Klavier I. Takt 25 und 26:

geschrieben:



gespielt:



e) wenn die Baßbewegung durch Anfang des Trillers mit dem Hilfston geschwächt würde. Auch hier kommt wieder die Regel in Anwendung, daß „melodische und harmonische Stimmführung nicht verwischt" werden dürfen.

Wohlt. Klavier II, Fuge IV, Takt 32:



Kurze Triller werden manchmal als selbstverständlich angenommen. Sie werden am Schluß einer Periode oder eines Satzes gespielt, ob sie vorgezeichnet sind oder nicht. Z. B. Partita I, Präl., Takt 18.



Ausführung:

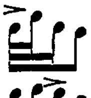


Wenigstens fünf Fälle dieser Art lassen sich im ersten Teil des Wohlt. Klaviers anführen: Fuge 1, Takt 13; Schluß der Fuge XI; Präl. XIV, Takt 12 und 18; Präl. XIX, Takt 14.

Pralltriller, Schneller.

Invent. 15:



a) in schnellem Tempo 

b) in langsamem Tempo 

Diese Verzierung stammt von der Laute und auf diesem Instrument ist ihre Wirkung wie unter (a), mit dem Akzent auf der ersten Note. Der Spieler kann je nach Wunsch den Akzent so oder wie bei (b) anbringen.

Wenn die Hauptnote unmittelbar vorher angeschlagen ist, so beginnt ~ mit dem Nebenton. Partita III, a moll, Burleska:

geschrieben:



Ausführung:



Die französischen Zeichen für „Tremblemens" ~ oder ~~, *t* oder *tr* in Bachs Handschriften sind manchmal kurzweg durch das moderne Trillerzeichen *tr* wiedergegeben, z. B. in Davids Ausgabe (Peters) der Sonaten für Violine und Klavier, S. 19, 20, und Bach-Gesellschaft IX, 92, 93. Aber das hier geforderte tremblement ist nicht ein wirklicher Triller, sondern nur ein kleiner Pralltriller ohne Nachschlag:

(Violine)



Mordent.

Mordent — kurz. Partita IV, Menuett:



Der Mordent, wie der Schneller, stammt von der Laute, wo er so wirkt: , mit dem Akzent auf der ersten Note.

Jedoch ist die umgekehrte Form:  ebenso richtig und kommt oft in den Werken Bachs und seiner Zeitgenossen vor.

Hier sei die Bemerkung eingeschaltet, daß neuere Bearbeiter gar zu freigebig in der Angabe der Versetzungszeichen sind. Bachs eigene Praxis in bezug auf die Verwendung des diatonischen Mordent ist klar in seinem didaktischen Werke, den „Inventionen", dargestellt.

Vergl. Invent. VI, E dur, wo sich viele ausgeschrieben finden.

Lange Mordente mit dem Halbton waren als „Battemens" bekannt. Sie sind ausgeschrieben zu finden im Wohlt. Klavier I, Präl. a moll:



Vorschlag.

Vorschlag, kurz — ü b e r eine Note gestellt:



bedeuten diese Zeichen einen diatonischen Vorschlag von oben; u n t e r eine Note gestellt:



einen diatonischen Vorschlag von u n t e n. Doppelte Bogen besagen wenig mehr als einfache. Der zweite Bogen soll dann das Legato zwischen Verzierung und Hauptnote

andeuten; vielleicht bezeichnet er ein betontes Verweilen auf der Verzierung.

Beträchtliche Verwirrung und Zweideutigkeit herrscht in bezug auf die Notierung der Vorschläge in allen gedruckten Ausgaben, sogar in der für Bach gestochenen und von ihm selbst korrigierten Klavierübung. In ganz eigenmächtiger Weise haben dann spätere Herausgeber für die kleinen Bogen der autographen Quellen kleine Viertel-, Achtel- oder Sechzehntelnoten eingesetzt. Häufig sind Bogen und ihre angeblichen Aequivalente einfach unterdrückt worden. Seit einiger Zeit erscheinen die Bogen und die kleinen Noten zusammen. Und um die Sache noch zu verschlimmern, sind kleine Noten, wie



nach der Angabe C. Ph. E. Bachs so ausgelegt worden, als hätte J. S. Bach damit den tatsächlichen Notenwert des Vorschlages angegeben. Es ist übersehen worden, daß in bezug auf Vorschläge (wie auf andere Verzierungen) C. Ph. E. Bach nur seine eigene Meinung darlegt und nie als Interpret der Werke seines Vaters oder irgend jemandes gelten will. Wir müssen daher auf die Tatsache zurückgreifen, daß die Notierung der Vorschläge durch Bogen in den autographen und anderen Manuskripten vorherrschend ist; daß die übergroße Mehrheit der kleinen Vorschlagsnoten im Druck für kleine Bogen eingesetzt ist, und daß nach J. S. Bachs Gebrauch der kleine Bogen den kurzen Vorschlag andeutet.

Wenn Bach wirklich einen langen Vorschlag braucht, so gibt er sich gewöhnlich die Mühe, ihn in den Takt einzufügen. Er hat es nicht immer getan, aber die Ausnahmen sind selten. Sie finden sich in Sätzen von besonders ausdrucksvoller Art, wie z. B. in der Sarabande, Partita V, G dur, im Prael. zur Orgelfuge b moll XIV, im langsamen Satz des a moll-Konzerts für Flöte, Violine und Cembalo, wo er Couperins Notierung des Port de voix coulée anwendet, und wo der herrschende Gefühlsinhalt und das langsame Tempo wie von selbst das klagende Verweilen auf gewissen gebundenen Noten (coulées) — was eben das Charakteristische des langen Vorschlages in der zeitgenössischen französischen Musik ist — erforderlich machen.

Vorschläge, lang oder kurz, gehören zum Zeitwert der Hauptnote und erhalten den Akzent:



(Fortsetzung folgt.)

Führer durch die Violoncell-Literatur.

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Fortsetzung.)

II. Konzerte.

DIE ersten Violoncellkonzerte stammen aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts (Jacchini, Leo). Die Entwicklung dieser Literatur ging nicht so rasch als bei der Geige und dem Klavier, weil man im Violoncell (bezw. der Gambe) zunächst immer noch das typische Generalbaßinstrument sah, dem solistische Aufgaben nicht zufielen. Ist nun schon die Zahl der überhaupt vorhandenen Konzerte für unser Instrument aus dem 18. Jahrhundert nicht groß, so haben wir in Neudrucken bezw. Bearbeitungen mit Klavierbegleitung nur ganz wenige Stücke dieser Art; sie gehören aber teilweise zu dem Allerbesten aus der damaligen Konzertliteratur überhaupt, wie das von Ph. E. Bach und zwei von Haydn (D und C).

Spielt bei diesen ältesten Werken das anfangs aus Streichquartett mit Cembalo, später noch aus zwei Hörnern und auch aus weiteren Blasinstrumenten bestehende Orchester noch eine recht erhebliche Rolle in umfänglicher wie thematischer Beziehung, so läßt das bei den mehr und mehr (besonders im Anfange des 19. Jahrhunderts) aufkommenden rein virtuosischen Konzerten nach, zugunsten ganz überwiegenden Hervortretens des Violoncellos in thematisch-melodischer Beziehung und allereinfachster Gestaltung des meist nur harmonisch-füllenden Orchesters, um schließlich in unseren Tagen wieder einer fast symphonisch gleichberechtigten Anteilnahme des noch dazu gewaltig vergrößerten Orchesters mehr und mehr Platz zu machen.

Von den größten Meistern haben uns Konzerte nur Ph. E. Bach, Tartini, Haydn und Schumann geschenkt. Mozart schweigt sich ebenso wie auf dem Sonatengebiete aus, auch Schubert. (Beethoven schrieb wenigstens das wundervoll gesetzte sogen. Tripelkonzert, an dem das Violoncell seinen gleichberechtigten Anteil hat, und Brahms ein entsprechendes Doppelkonzert mit Violine.) Dafür finden wir nun, besonders in der neueren Zeit, eine Reihe anderer klangvoller Namen unter denen, die für das Instrument Konzerte setzten, und diese Werke, wie die von Volkmann, Dvorak, d'Albert u. a. sind dann oft unter die besten Stücke der Meister zu rechnen.

Bei den nachfolgenden Besprechungen ist absichtlich des für diese Spalten gewollten Zweckes wegen bei allen Angaben immer nur die Ausgabe mit Klavierbegleitung an Stelle des Orchesters berücksichtigt.

Das 18. Jahrhundert.

Arnold, J. G., 1773—1806. Konzerte, C dur op. 37. Offenbach, André; herausgegeben von C. Schröder. 4.60 M. — G dur op. 38. Offenbach, André; herausgegeben von C. Schröder. 4.60 M. — F dur. Leipzig, Forberg; herausgegeben von C. Schröder. 5 M. — Es dur. Offenbach, André. 5 M. — D dur, Offenbach, André. 5 M.

Aus Haydns Zeit stammende, gediegene, wenn auch etwas trockene, an die einfachsten Formen damaliger Zeit sich anlehnende Stücke, die zu Schulzwecken heute noch verwendet werden können. Das in F hat als Schlußsatz ein Rondo über ein Thema aus Martinis „Baum der Diana", welches auch Beethoven, freilich in viel geistvollerer Weise, im Schlußsatze seines Klaviertrios op. 11 verwendet. (ms.)

Bach, Ph. E., 1714—1789. Konzert a moll. Leipzig, Breitkopf & Härtel; herausgegeben von F. Grützmacher. 4 M.

Im Original, handschriftlich auf der Königl. Bibliothek in Berlin vorhanden, wird das Violoncello vom Streichorchester und Cembalo (beziff. Baß) begleitet, wonach der Herausgeber die Klavierstimme eingerichtet hat. Das ganze Werk zeichnet sich durch große Sanglichkeit, schönstes Ebenmaß seiner Teile, Frische und Wirksamkeit bei guter Ausführung aus. Im ersten Satze wird ein stolz und hart einsetzendes Thema des Orchesters dauernd, aber vergeblich von einem weichen, bittenden des Violoncellos unterbrochen — eine herrliche Gegenüberstellung. Im zweiten finden wir eine entzückende Verschlingung der Solo- und der Orchesterstimmen zu einem Idyll, wie es Watteau mit dem Pinsel zauberte, und der letzte Satz bringt ein drollig lustiges Thema wechselnd mit leidenschaft-durchzogenen Gängen. Alles dramatisch mit prachtvollen Steigerungen, die vielfach auf die Wiener Meister schon hinweisen. Der Orchesteranteil ist ebenso wichtig wie der des Solisten. Eines der wenigen und zugleich wohl das schönste der Violoncellkonzerte vor Haydn. (ms.)

Boccherini, L., 1743—1805. Konzert B dur. Leipzig, Breitkopf & Härtel; herausg. von F. Grützmacher. 4 M.

Ein im Verhältnis zu den sechs bekannten schönen Sonaten des Meisters unbedeutenderes Werk, allem Anscheine nach vom Herausgeber erheblich gekürzt. Durch-

aus aber nicht reizlos. Eine weitere Reihe von Konzerten liegt nicht in Neudrucken vor und ist daher in der Regel unzugänglich. (ms.—s.)

Duport, J. L., 1749—1819. Konzert e moll. Leipzig, Breitkopf & Härtel; herausgegeben von F. Grützmacher. 4 M.

Gediegenes, aber nicht hervorstechendes Werk, von verhältnismäßig einfacher Technik. (s.)

Haydn, J., 1732—1809. Konzerte: D dur. Leipzig, Breitkopf & Härtel; herausgegeben von F. Grützmacher. 3 M. — C dur. Berlin, Ries & Erler; herausgegeben von D. Popper. 6 M. — D dur op. 101. Offenbach, André; herausgegeben von Goltermann und Bockmühl. 5.20 M. Breitkopf & Härtel; herausgegeben von Gevaert; 2 M. Leipzig, Peters; herausgegeben von Klengel; 2 M. Leipzig, Steingräber; herausgegeben von Becker; 1.80 M.

In diesen drei uns bis jetzt zugänglichen Konzerten des Meisters finden wir blühenden Inhalt und blühende Form. Am äußerlichsten gibt sich das noch ganz an Tartinische Art angelehnte erste in D dur, dem sogar eine gewisse Trockenheit nicht abgesprochen werden kann. Ganz anders das in C, welches nach einer vorhandenen Skizze von Popper ausgeführt worden ist. Hier finden wir schon eine für Haydn bezeichnende Themenbildung, wenn auch noch in der kürzeren Form der frühen Quartette. Welcher Fluß, welches Feuer, welche Innigkeit und welcher Humor! — Im höchsten Maße nun haben wir schönen Inhalt und ausgesuchte Form vereint im D dur-Konzert op. 101, mit welchem unsere großen Spieler Triumphe feiern. Kennzeichnend für die Fortentwicklung ist auch der Umstand, daß das vorerwähnte D dur-Konzert noch in älterer Weise vom Streichquartett (mit Cembalo) begleitet wird, während das op. 101 von einem wenn auch bescheidenen Orchester. Das breit ausgesponnene, wohllautgetränkte Werk hat ein Eingangsallegro voll Kraft und Glanz mit reizvollem Wechsel in den Themen selber und in ihrer Behandlung durch Violoncello und Orchester, dann ein innig, schlicht ergreifendes Adagio und einen lebhaften, von allen Geistern der Grazie und der feinsten Anmut getragenen Schlußsatz. (s.—ss.)

Tartini, G., 1692—1770. Konzert D dur. Leipzig, Breitkopf & Härtel; herausgegeben von F. Grützmacher. 3 M.

Musikalisch wertvoll, bei technisch verhältnismäßig einfacher, noch nicht gerade auch äußerlich glanzvoller Weise. Ein herrlicher, breiter erster Satz erfordert gute Bogengewandtheit; es folgt ein schönes gesangliches Adagio, wie man es aus den Violinsonaten kennt, und den Schluß macht ein lebhafter (anscheinend vom Herausgeber stark gekürzter), fast zu kurzer $^3/_8$-Satz, der etwas leicht gewogen ist. (ms.—s.)

(Fortsetzung folgt.)

Ist die „Maienkönigin" ein echter Gluck?

Von Dr. MAX AREND (Dresden)[1].

Die Frage nach der Echtheit der „Maienkönigin" ist durch das Erscheinen des thematischen Verzeichnisses der sämtlichen (bis heute erreichbar gewesenen) Werke Glucks von Wotquenne im Jahre 1904 aktuell geworden. Denn Wotquenne behauptet, daß man Gluck fälschlich die Musik zu den „Amours champêtres", die der „Maienkönigin" zugrunde liegen, zugeschrieben habe. Und, was wichtiger ist, als diese Behauptung, er bringt überzeugende Beweise.

Um diese zu rekapitulieren, sei folgendes hervorgehoben: Gluck war seit 1754 Kapellmeister der Wiener Hofoper. In dieser Eigenschaft erhielt er aus Paris von Favart eine Anzahl von kleinen komischen Opern und Singspielen. Diese bearbeitete er und führte sie dem Hof vor. Später komponierte er auch selber einige französische komische Opern. Beim Katalogisieren der Wiener Hofbibliothek erhielten nun auch die nicht von Gluck stammenden Werke, darunter die „Amours champêtres" („Liebesnöte auf dem Lande") den Namen Glucks. Abgesehen von dieser Entstehungsgeschichte verweist Wotquenne darauf, daß der Stil dieser Musik dem, was wir von Gluck wissen, nicht entspricht. Dieses Moment ist allerdings, wie zugegeben werden muß, nicht ohne Bedenken. Denn bei einem Komponisten von der Vielseitigkeit des Ausdruckes und der Stilarten wie Gluck ist es überaus schwer, mit voller Bestimmtheit zu sagen, das ist nicht von Gluck oder das ist von Gluck. Dieser Punkt ist wichtig genug, noch einen Augenblick dabei zu verweilen. Wenn man den von Dörffel in der Peters-Ausgabe veröffentlichten Klavierauszug des Gluckschen „Orpheus" in die Hand nimmt, so findet man den Vermerk, daß die den ersten Akt beschließende große, durch ihren durchgehend lebhaften Rhythmus das wallende Blut des Orpheus so treffend malende Arie von *Bertoni* sei. Die Arie wurde bisher überall für unecht gehalten. Und doch rührt sie nicht von Bertoni, sondern zweifellos von Gluck her, steht sogar in zwei früheren Werken des Meisters! Richtig ist nur, daß sie von dem übrigen Stil des Orpheus durch Koloraturen abweicht. Diese sind aber gerade an dieser Stelle zum Ausdruck der feurigen Erregung künstlerisch durchaus berechtigt. Vielleicht hat Gluck wirklich die Arie auf Wunsch des Tenoristen le Gros eingeschaltet. Aber er diente damit nicht bloß der Kehlfertigkeit des Sängers und gab diesem einen glänzenden Aktabgang, sondern er diente auch der Sache. Gluck war eine viel zu reiche und künstlerische Natur, um ein Stilfanatiker zu sein wie die — Gluckianer. Die Arie wird in Deutschland nirgends gesungen, soviel mir bekannt ist. Sie trägt aber echt Glucksche Züge, z. B. bei der kühnen Herbheit der Harmonik „Die Hölle will ich durchdringen" (man beachte den O k t a v s c h r i t t der Singstimmen bei „envain" = vergeblich, verbunden mit dem fast hart wirkenden Querstand in der Harmonie!). Ich würde es einem Gluck-Sänger als Verdienst anrechnen, wenn er uns einmal diese Arie als lebhaft bewegten Monolog am Aktschluß vorführte, anstatt sich mit der herrschenden — übrigens natürlich im wesentlichen b e r e c h t i g t e n — Meinung auf das hohe Pferd des Stilprinzips zu setzen.[1] So wurde ein zweifellos echter, charakteristische Glucksche Züge tragender, unter Glucks persönlicher Direktion gesungener Gluck länger als ein Jahrhundert für unecht gehalten! Das Umgekehrte zeigt uns aber die — Maienkönigin. Hier müssen wir Deutsche uns von der Geschichte das üble Zeugnis ausstellen lassen, daß wir unsern Gluck so wenig kennen, daß wir trotz starker Anzeichen ein Menschenalter hindurch n i c h t erkannt haben, daß dieses Werk unmöglich ein Glucksches sein kann.

Nach dieser Zwischenbemerkung zurück zu den Gründen Wotquennes. Das Werk wurde zwar in Wien (oder Schönbrunn) 1755 zuerst aufgeführt, war aber schon 1751 in Paris. Und endlich ist es Wotquenne sogar bezüglich eines Teiles der Musikstücke gelungen, den Ursprungsort festzustellen: eine Ariette entstammt der Oper „Cinese rimpatriato" von Selliti (1753), eine andere dem „Ballet des sens" von Mouret (1732) und zwei Nummern dem Meisterwerk Rousseaus „Le devin du village" (1752). Von diesen vier Nummern sind in der „Maienkönigin" folgende enthalten: das außerordentlich schöne, wie Dr. Grunsky im „Kunstwart" anläßlich einer Besprechung der Stuttgarter Aufführungen der „Maienkönigin" mit Recht hervorhob, an Schubert anklingende, nach cis moll transponierte Lied Philints „Durch die Wälder will ich irren" von Rousseau und das durch die Grazie und Feinheit seiner Form reizende Lied der Helene „Ja, wohl lockt es" von Mouret. Wotquenne kommt zu dem nicht mehr zu bezweifelnden Schluß, daß „Amours champêtres" ein Potpourri aus „Schlagern" war, wenn dieser Ausdruck gestattet ist. Diese Musik ist von einer Zierlichkeit und Feinheit, einem Rokokoduft, daß sie jeden entzücken muß, der sich auf ihr einfaches Niveau einstimmen kann. Die Wirkung auf dem „Künstlertheater" in München war daher, wie der Verfasser sich bei zwei Aufführungen in diesem Sommer (d. h. im Sommer 1908) überzeugen konnte, trotz der noch zu besprechenden vitalen Gebrechen des vorgeführten Werkes eine immerhin reizende.

[1] In der Zeit, die zwischen der Abfassung und der Drucklegung dieses Aufsatzes liegt, ist es (wie schon berichtet) dem Unterzeichneten gelungen, die „Gluck-Gesellschaft" mit dem Ziel der Edition sämtlicher Werke Glucks und dem weiteren Ziel der Sorge für stilreine Gluck-Aufführungen zu begründen. Als Jahrgang I hat der Verfasser die Partitur der „Pilger von Mekka" herausgegeben. Das Werk ist von den Hoftheatern in Stuttgart und Mannheim zur Aufführung erworben worden. Möge die künstlerische Befriedigung, die die Aufführung der „Pilger von Mekka" verspricht, dem Unterzeichneten eine Genugtuung für die Unbill gewähren, die ihm dadurch widerfahren ist, daß eine Gruppe von Personen sich vor kurzem der Leitung des von ihm geschaffenen und geliebten Werkes zu bemächtigen wußten und es dabei für zulässig gehalten haben, ihn von der weiteren Mitarbeit gänzlich auszuschließen! Dr. *Arend.*

[1] In der Berliozschen Bearbeitung des „Orpheus" für Alt, die die Garcia in Paris vor einem halben Jahrhundert sang, findet sich die Arie mit einer prächtigen Kadenz der hochberühmten Sängerin.

Nun von den „Amours champêtres“ zur „Maienkönigin“. Die „Maienkönigin“ ist textlich eine von Max Kalbeck hergestellte freie Uebersetzung oder wenn man will Bearbeitung der „Amours champêtres“, die Favart gedichtet hatte. Dieser Bearbeitung sind nun von J. N. Fuchs zum Teil andere Musikstücke untergelegt worden. Während die „Amours champêtres“ keine Note von Gluck enthielten, ist in der „Maienkönigin“ etwa die Hälfte der Musik von Gluck, nämlich zusammengetragen aus — a n d e r n französischen Opern Glucks! Die Gluck-Nummern sind alle hervorragend. Ich werde sie zunächst zusammenstellen, um dem Liebhaber Gelegenheit zu geben, seinen Gluck von fremden Bestandteilen zu säubern. Dabei setze ich voraus, daß der geneigte Leser den vor einigen Wochen im Verlag von Joseph Weinberger in Leipzig erschienenen, von Gustav Volk hergestellten, recht geschickten und mit Instrumentationsangaben sowie mit Dialog versehenen Klavierauszug der „Maienkönigin“ in die Hand nimmt. (Bezüglich der Instrumentation ist zu bemerken, daß sie modernisiert ist, jedoch ohne Aufdringlichkeit.) Da ist zunächst das Auftrittslied des Pariser Gecken, des Marquis von Monsoupir, der „sich von schlichten Menschen lieber Damon nennen hört“: „Schnurstracks komm' ich aus Paris“ mit seiner großen, echt Gluckschen Lebhaftigkeit. Im Original steht die Ariette, und zwar nicht in g moll, sondern in f moll, als Nummer 1 hinter der Ouvertüre in „L'île de Merlin“ (1758). Die Nummer ist hier das Auftrittslied des Pierrot. Noch ein zweites Gesangstück, das dem Damon gegeben wird, findet sich in „L'île de Merlin“, nämlich das köstliche Couplet „Der Marquis von Monsoupir“ (No. 5 der „Maienkönigin“). Im Original lautet der dem „Candeur“ in den Mund gelegte Text: „L'avocat, le procureur du bien d'autrui font le leur!“ (Der Unterzeichnete will als zünftiger „avocat“ diesen Text lieber nicht ins Deutsche übersetzen.)

Hier muß ich mich einen Augenblick in der Aufzählung unterbrechen, weil hier der entscheidende Fehler der „Maienkönigin“ ersichtlich ist. Gluck — das ist nämlich sein entscheidender ästhetischer Charakterzug — zeichnet immer, nicht erst in seinen Reformopern, C h a r a k t e r e und bemüht sich, ihnen ins Herz zu schauen. Gluck kennt auch „jede Falte des menschlichen Herzens“, wie man treffend gesagt hat, und strebt stets den Ausdruck der Wahrheit an. Daraus und aus der ihm eigenen künstlerischen Strenge, die ich Oekonomie der Kunstmittel nenne, fließt eine Eigentümlichkeit der Gluckschen Musik, die vielleicht jedem Hörer schon entgegengetreten ist, ohne daß er sie sich völlig zu erklären vermochte: diese Musik wird farblos, wenn man sie von ihrem natürlichen Standort loslöst. Es fehlen ihr die Beziehungen, die den Zusammenhang, das Gesamtresultat der bisher im Hörer hergestellten Einstimmung geben. Sie kann nicht mehr voll wirken. Dem scheint zu widersprechen, daß Gluck selber Entlehnungen aus früheren Werken in seinen späteren verwendet hat. Freilich hat er dies. Aber sein intuitiver Blick sah Verwandtschaften der Situationen, wußte durch oft geringfügige Abänderungen blitzartig neue Beziehungen herzustellen. Quod licet Jovi, non licet bovi. Wenn heute ein Bearbeiter hingeht und aus Gluckschen Stücken ein Potpourri zusammenstellt, so muß er nicht glauben, damit eine Glucksche Oper hergestellt zu haben. Seine Leistung besteht vielmehr in Wahrheit darin, daß er — die Glucksche Musik in ihrer charakteristischen Eigentümlichkeit vernichtet hat. Wie kann ein Bearbeiter bloß um musikalische Rosinen aus dem Kuchen zu polken, zwei Arien, die Gluck v e r s c h i e d e n e n Charakteren in den Mund legt, und die für diese v e r s c h i e d e n e n Charaktere wahrhaftig sind, derselben Figur in den Mund legen, und dazu noch hintereinander?

Nun die andern Gluck-Nummern! No. 6 ist ein kostbares Couplet mit einem elfmal wiederholten basso ostinato, im Original in der „île de Merlin“ dem „Philosophen“ in den Mund gelegt, von packender komischer Wirkung. No. 7, Duett der neckischen Lisette und des Tölpels Richard, entstammt der „Fausse Esclave“ von Gluck (1758) und ist dort als drittletzte Nummer der Agathe und dem Chrysanthe gegeben. Auch die zarte, stellenweise berückend schöne Nummer 8 der „Maienkönigin“, eine Arie der sinnigen, ernster angelegten Schäferin Helene, rührt aus der „Fausse Esclave“ (2. Arie, der Valère in den Mund gelegt: „Ist Liebe denn ein Verbrechen?“). Wie man sieht, genießt man fünf Nummern lang (4—8) ununterbrochen Gluck in der „Maienkönigin“. Dann kommt er erst in dem Duett No. 11, das mit köstlicher Derbheit die beiden Kampfhähne (Richard und Damon) malt, wieder zu Wort. Die Entlehnung ist hier sinngemäß. Gluck gibt das Stück in „île de Merlin“ dem Pierrot. No. 12 ist ein aus einer Arie der „Fausse Esclave“ hergestelltes Quartett, das durch seine volksliedartige, an „Ueb' immer Treu und Redlichkeit“ anklingende einfach herzliche Melodik auffällt. Hier soll beiläufig bemerkt werden, daß e i n e R e i h e u n s e r e r d e u t s c h e n V o l k s l i e d e r Glucksche Züge tragen. Es wird vielleicht einmal bei anderer Gelegenheit hiervon eingehender zu reden sein. Für diesmal will ich nur noch auf den frappanten Anklang an die österreichische Nationalhymne hinweisen, der sich in dem ersten D dur-Ballettstück im ersten Akt der „Iphigenie in Aulis“ findet. Wagner hat das Stück in seiner Bearbeitung leider gestrichen. Es findet sich aber in den beiden von Mottl herausgegebenen Gluck-Suiten (Partitur und Klavierauszug bei Peters). Auch wurde es von Isadora Duncan getanzt. Es ist etwa ein Vierteljahrhundert älter als die Haydnsche Volkshymne. Glucksche Einzelzüge finden sich auch sonst noch in der „Maienkönigin“; z. B. ist der Schlußchor hier zu erwähnen. Auch die vier ersten Takte des Vorspiels sind rein gluckisch. So mit Lebhaftigkeit und Wärme führt Gluck bei seinen Aktanfängen meistens mit einem Federstrich mitten in die Sache, und so verwendet er auch die ausdrucksvolle Septime (letzteres eine sehr auffallende Verwandtschaft mit Beethoven, die auf dem Ernst und der ethischen Grundauffassung der beiden hierin gleichen Großmeister beruht).

Also: d i e „A m o u r s c h a m p ê t r e s“ e n t h a l t e n n i c h t s v o n G l u c k, d i e „M a i e n k ö n i g i n“ w e n i g v o n d e n „A m o u r s c h a m p ê t r e s“ u n d e i n i g e s, e t w a d i e H ä l f t e d e r g a n z e n M u s i k, v o n G l u c k. D u r c h d a s P o t p o u r r i a b e r w i r d G l u c k f a s t u n k e n n t l i c h g e m a c h t.

Das gewonnene Resultat zeigt uns, daß die „Maienkönigin“ der Sache der Gluck-Bewegung unserer Tage mehr schadet als nützt. Kein Mensch kann aus ihr Verständnis und Begeisterung für den großen Meister gewinnen. So sehr wir darum auch dafür dankbar sein müssen, ein halbes Dutzend musikalische Perlen aus der „Fausse Esclave“ und der „Ile de Merlin“ im Druck vor uns liegen und an den Theatern vor Tausenden von Hörern gesungen zu haben, so muß doch im Interesse der Sache Glucks gewünscht werden, daß entweder die „Maienkönigin“ oder doch der Name — Glucks dabei möglichst bald wieder von unseren Theatern verschwinden mögen. Allenfalls dürfte der Theaterzettel angeben: „Einige Nummern der Musik sind Gluckschen Werken entnommen“.

Aber die Glucksche Musik zeigt uns allerhand und macht uns den Mund wässerig nach allerhand. Und hier liegt ein entschiedenes Verdienst der „Maienkönigin“. Verhilft uns diese Bearbeitung zu dem, was ich in den folgenden Zeilen anrege, so mag man es ihr verzeihen, daß sie dem deutschen Volk die Blamage zugezogen hat, sich dabei ertappt zu sehen, daß es vom wahren Stil dieses deutschen Meisters so blutwenig kennt, daß die „Maienkönigin“ als G l u c k s c h e O p e r ohne Protest jahrzehntelang aufgeführt werden konnte. Die Gemütswärme und Formengewandtheit dieser — ich meine der Gluckschen — Musik zeigt uns den Meister von einer Seite, die man bei dem Schöpfer der erhabenen „Alceste“ kaum vermuten, und die nur durch den Reichtum und die Vielseitigkeit des Genies erklärt werden kann. Damit wir dies aber vollkommen und mit Verstand, Ohren, Augen und Herzen einsehen, müssen wir Glucks Meisterwerk auf dem Gebiet der komischen Oper, die „Pilgrime von Mekka“, aufführen. Ich erwähne, daß diese Oper drei Akte hat und daß ein neuer französischer Klavierauszug mit Dialog in Paris bei Legonix für 15 Frs. erschienen ist. Die Partitur mit d e u t s c h e m Text, und zwar demjenigen, den Gluck selber bei den deutschen Aufführungen zugrunde legte, habe ich auf der Münchner Hofbibliothek in der Hand gehabt. Der Dialog fehlt hier. Es ist aber auch ein deutsches Textbuch (mit Dialog) gedruckt. Ich habe es, wie ich mich entsinne, auf der Leipziger Petersbibliothek gelesen. Der Text bedürfte zur Aufführung nur ganz geringfügiger sprachlicher Retouchen. Die Oper behandelt denselben Stoff wie Mozarts „Entführung“ und wurde noch zu Beethovens Zeiten wiederholt und gern in Wien aufgeführt. Interessant im höchsten Grade ist hier der Vergleich zwischen Gluck und Mozart, und er fällt nicht zu ungunsten Glucks aus: bei Mozart süße Naivität und das bekannte fein bewegte Allegro-Tempo, bei Gluck die „edle Innigkeit“ — ich rede mit Hans v. Bülow — und Gemütswärme der Musik, eine Art der komischen Oper, die sehr viel Verwandtes mit den Wagnerschen „Meistersingern“ hat, kurz ein Werk, das als echte deutsche Volkskunst in Gold zu fassen ist, und von dem man es schlechterdings nicht versteht, daß die Theatermode es fast völlig hat verdrängen können. In Paris hat man das Werk in jüngster Zeit wiederholt aufgeführt.

Die mit einem köstlichen Stich ins Derbe versehenen Gluckschen Couplets lassen beim Hören unwillkürlich die ein ganz klein wenig karikierten französischen Charakterfiguren des ancien régime erstehen. Um diesen Zug des Meisters vollkommen zu erfassen, empfehle ich das Studium oder noch besser eine Aufführung des „Arbre enchanté“. Das Werk ist übrigens, wie ich sehe, in deutscher Sprache im Jahre 1868 in Prag aufgeführt worden. Das Sujet der Handlung ist die La Fontainesche Erzählung „La Gageure des 3 Commères“. Die Pointe der Handlung ist, daß der gute alte Thomas damit genarrt wird, daß ein Birnbaum die Zauberkraft habe, jedem, der ihn erklettert, zu zeigen, wie sich da unten ein Liebespärchen herzt und küßt. Thomas

erklettert wirklich den Baum und bekommt auch das ihm von den schlauen jungen Liebesleuten in Aussicht Gestellte zu sehen. Die beiden kriegen sich nachher auch. Die Arie des trockenen komischen alten Thomas, in der er mit pedantischer Genugtuung lacht: „L'aventure est très comique, ah, ah, ah, est très comique, et le cas fort curieux" ist von unübertrefflicher komischer Wirkung. Die Oper endet mit einem Ensemblestück, in dem man unsere Volksweise: „So leben wir, so leben wir" sofort wieder erkennt. Gluck gab den Parisern 1775 diese Oper, die er 1759 komponiert hatte, in neuer Bearbeitung gelegentlich eines Jahrmarktes in Versailles. Er bemühte sich vergeblich, die Pariser zu überzeugen, daß ein Meister der musikalischen Tragödie auch in der komischen Oper das Beste leisten könne. Die Franzosen lehnten ihn in dieser Eigenschaft mit dem der Nation in ästhetischen Fragen eigenen Eigensinn ab; sie konnten das Vorurteil nicht überwinden, daß Gluck nur etwas zu leisten vermöge, wenn er „unter den Dolchstößen der Tragödie" arbeite, daß aber andernfalls seine Musik „unter der Mittelmäßigkeit" bleibe. (Die Deutschen machen es manchmal auch nicht anders; siehe die Gegenwart! Red.) Wer denkt nicht an den „Dilettanten" Wagner, der erst einmal durch ein anständiges Streichquartett beweisen solle, daß er überhaupt etwas von Musik verstünde? Gluck gab — nach dem Fall von „Echo und Narciß", ein Werk, das übrigens n i c h t zur komischen Oper gehört — den Kampf auf und äußerte verstimmt, daß die Pariser noch 30 Jahre lang Geschmack lernen müßten, ehe es sich verlohne, weiter zu arbeiten. Er irrte. Es gingen 50 Jahre ins Land, ohne daß sie diesen Geschmack gelernt hatten. Und dann kam — Meyerbeer. Gluck g i n g. Er geriet in Vergessenheit, bis der feurige Gluckianer Berlioz sich seiner annahm. Und dann fiel er wieder in jahrzehntelangen Todesschlaf, bis vor etwa vier Jahren in Paris und Brüssel die überall unter der Asche glühenden Kohlen der Begeisterung für den großen Meister zum lodernden Brande wurden und die halbvergessenen Gluckschen Partituren wieder zu frischem, neuem Leben erwachten, Gluck wieder, wie zu den Zeiten des Kampfes der Gluckisten und Piccinisten, das Tagesgespräch in Paris bildete. Die Pariser haben die großen Werke des Meisters wieder alle auf dem Repertoire, und heute hören sie mit grossem Interesse die „unter der Mittelmäßigkeit stehenden" komischen Opern Glucks! In Deutschland sind wir aber noch sehr weit davon entfernt, auch nur die großen tragischen Werke aufgeführt zu bekommen. Wir sind schon sehr zufrieden, wenn uns gelegentlich einmal vereinzelt eine gute Neueinstudierung auf irgend einer Bühne entgegentritt. Aber auch in Deutschland fängt es an, überall zu glimmen und zu funkeln. Auch hier ist der alte Gluck nur zum Schein tot, und die Stimmen derer mehren sich, die da meinen, daß er spezifisch moderne ästhetische Eigenschaften besitze, Eigenschaften, die es, wie einst bei Bach, erst sehr lange nach seinem Tode, nämlich jetzt, n a c h W a g n e r, ermöglichen, daß wir ihn voll verstehen.[1]

Hierzu aber bedürfen wir auch der komischen Opern des Meisters. Die „Maienkönigin" kann uns dabei nichts helfen, sie kann uns nur verwirren. Aber sie weckt, wie zu hoffen steht, das Bedürfnis nach e c h t e n komischen Werken Glucks. Mögen unsere Theaterleitungen den Geist der Zeit verstehen und es einmal mit den „Pilgrimen von Mekka", dem „Zauberbaum", dem „Betrogenen Kadi" versuchen!

[1] Diese **spezifisch modernen** ästhetischen Werte des Meisters herauszuarbeiten, war das Hauptziel, das dem Unterzeichneten bei der Begründung der „Gluck-Gesellschaft" vorschwebte. Die Gluck-Gesellschaft sollte für Glucks Kunst das leisten oder doch anstreben, was Bayreuth für Wagner leistet.

Dr. *Arend.*



ENRICO CARUSO.
Zu seinen letzten großen Erfolgen in München, Berlin, Hamburg.
Neue Aufnahme von Dührkoop, Berlin-Hamburg. (Text siehe S. 70.)

Pfitzners Neueinstudierung des „Freischütz" zu Straßburg.

ALS erste selbständige größere künstlerische Tat in seinem neuen Amte als O p e r n d i r e k t o r zu Straßburg (nächst einer höchst gelungenen Neuinszenierung des „Tannhäuser") hat *Hans Pfitzner Webers* unsterblichen „Freischütz" aus dem gemütlichen Schlendrian der „Repertoireoper" zu neuem musikalischem Leben wiedererweckt. Trotz der etwas reichlichen Reklame, die gewiß nicht im Sinne des Künstlers lag, gestaltete sich der Abend zu einem bedeutsamen Ereignis, was sich auch äußerlich durch die Anwesenheit einer Reihe auswärtiger musikalischer Kapazitäten dokumentierte. Seit Beginn der Spielzeit hatte der neue Direktor mit unermüdlichem Eifer Tag für Tag szenisch und musikalisch — die Hauptrollen in doppelter Besetzung — an dem Werke gearbeitet, dessen romantischer Grundzug ja mit seiner eigenen schöpferischen Begabung so nahe verwandt ist, und so leitete er am Abend gleichzeitig — und zwar auswendig, ohne Partitur! — Regie und Musik. Schon der dekorativen Seite war die größte Aufmerksamkeit gewidmet worden, die Straßburger Oper ist zurzeit in der glücklichen Lage, zu ihrem Stab einige namhafte Maler zu zählen, die ihre Kunst in den Dienst der Bühne stellen: *Leo Schnug* hatte die Kostümfrage geschmack- und stilvoll gelöst und *Daubner* ebensowohl Landschaftsbilder voll echter Waldespoesie geschaffen, als die vorkommenden Innenräume — die Halle des erbförsterlichen Schlößchens und Agathens Zimmer — sinnig und behaglich ausgestattet. Besonders wirksam war der Moment, wo während der „Agathen-Arie" sich ein riesengroßes Fenster öffnet und die mondbeglänzte Landschaft in weitem Rahmen hineinleuchten läßt. Die szenische B e l e b u n g der Bilder ließ allerdings manches zu wünschen übrig: die Dunkelheit im ersten Akt trat etwas zu früh ein, so daß der sonst äußerst wirksame Beleuchtungswechsel beim jeweiligen Erscheinen Samiels wegfiel. Auch der ebenerwähnten Mondscheinlandschaft fehlte die Belebung durch Wolkenzüge, Veränderung der Beleuchtung usw., und namentlich die Wolfsschluchtszene ließ sowohl den vorgeschriebenen gespenstigen Spuk von. Waldesgetier usw. als auch das Toben der Elemente und seine Wirkungen (Umstürzen der Bäume und Felsen) allzusehr vermissen — nicht einmal der Wasserfall war echt. Ich weiß zwar, daß von manchen Seiten diese „naive" Ausgestaltung der Szene, die freilich bei ungeschickter Handhabung leicht unfreiwillig komisch wirken kann, perhorresziert wird, jedoch meiner Ansicht nach mit U n r e c h t. Nicht nur hat Weber selbst die Erscheinungen usw. ausdrücklich gewünscht: sie gehören auch in den Rahmen der naiven Volkssage, die doch die Grundlage der Gesamtidee bildet, unbedingt hinein. „Belebt ist das Gestein" — singt Max — und die heutige Bühnentechnik besitzt Mittel genug, namentlich auch durch optische Vorrichtungen, um ohne störende Heiterkeit die Wirkungen von Grauen und Entsetzen, den Schrecken des Gewittersturms etc. zur Erscheinung zu bringen!

Nun, mag hierin wohl etwas zu wenig geschehen sein — um so eindrucksvoller wußte Pfitzner die m u s i k a l i s c h e Seite des Werkes herauszuheben und gerade die Wolfsschlucht-Musik aufs eindringlichste dasjenige in Tönen malen zu lassen, was sichtbar vielleicht nicht genug hervortrat. Mit Ausnahme etwa des ersten Chores („Viktoria"), mit dessen Automobiltempo ich mich durchaus nicht befreunden kann, waren alle Sätze, besonders die großen Ensembles, aufs genaueste in Bewegung und Nuancierung dem Stil des Werkes angepaßt und ließen keinen Wunsch unbefriedigt. Vor

allem war — außer der volltönenden und doch stets diskreten, nirgends aufdringlichen Begleitung des Orchesters — Spiel und Bewegung der C h ö r e aufs lebendigste geregelt und voll natürlicher Anteilnahme. Sodann leisteten auch die Solisten unter solcher Führung, die sie alle der Idee des Werkes einheitlich unterordnete, Vorzügliches. Hervorgehoben sei der dämonisch wirkende und auch gesanglich ausgezeichnete Kaspar unseres trefflichen Bassisten *Wissiak*, der leicht sentimental angehauchte Max *(H. Würthele)*, sodann Frau *Mahlendorff*, deren künstlerische Individualität für die weich-träumerische Agathe wie geschaffen ist, und unsere muntere Soubrette Frl. *Croissant* als Aennchen; in letzteren beiden Rollen alternierten die Damen *Streng* und *Gütersloh*, ebenfalls mit hübschem Erfolg. Ein wahres Kabinettstückchen feinsinniger Anordnung und Ausführung war die Brautjungfernszene, in der die Soli von vier unserer ersten Sängerinnen mit allerliebstem Anhauch ländlicher Befangenheit gesungen wurden. Besonders großzügig gelang noch das letzte Finale, obwohl szenisch die Schlußszene unnatürlich wirkte: nach h i n t e n wurde der Schuß abgefeuert (der boshafterweise nicht losging!) und v o r n e stürzte Kaspar vom Baum, auch stand Agathe zu früh wieder auf den Füßen; das große Quintett (H dur) war, in breitem Zeitmaß, von machtvollster Wirkung, ebenso wie der glänzende C dur-Schluß, und auch die Stimme des Eremiten klang voll und schön, nur vielleicht etwas zu jugendlich (ein Novize, Herr *Niclaus*, sang ihn als Debüt). Alles in allem verdient die Vorstellung in der Tat als Ereignis in den Annalen der Straßburger Bühne verzeichnet zu werden und vermag hier wie auch anderswo vorbildlich zu wirken, namentlich als Beweis dafür, wie wesentlich und vorteilhaft die Vereinigung der szenischen und musikalischen Leitung in einer Hand ist: denn entweder versteht der Regisseur von Musik nicht viel (wie meistens!) und vermag dann die Harmonie der szenischen Handlung mit der Sprache des Orchesters nicht herzustellen, oder er ist musikalisch auf der Höhe — dann gibt's Konflikt mit dem Kapellmeister! **Dr. G. Altmann.**



Zettelinschrift: Nicolaus Gagliano Filius Alexandri fecit Neap. 1712.
Aus dem Lager alter Instrumente der Firma Eugen Gärtner, Kgl. Hof-Geigenbauer, Stuttgart.

Alte Meistergeigen.

Von EUGEN HONOLD (Düsseldorf).

II.

DIE Familie Gagliano nahm ihren Ausgang von dem Stradivari-Schüler *Alessandro Gagliano*, der seinerseits der Begründer der Neapolitanischen Schule wurde, deren Hauptmitglieder seine Abkömmlinge waren. War der Vater berühmt, so nicht minder seine beiden Söhne *Nicola* und *Gennaro*. *Nicola* pflegte sehr sorgfältig zu arbeiten, seinen Vater in diesem Punkte übertreffend. Daß er ein geschickter Meister von außerordentlicher Handfertigkeit gewesen sein muß, geht aus einzelnen besonders verzierten Instrumenten hervor. Eine derartige reich eingelegte Geige führen wir hier vor. Sie ist zweifelsohne auf Bestellung gemacht. Das Modell von mittlerer Größe ist sehr handlich und lehnt sich etwas an Stradivari an. Der gedruckte Zettel lautet:

„Nicolaus Gagliano Filius
Alexandri fecit Neap. 1712."

(kann auch 1716 heißen, da die beiden geschriebenen Ziffern nicht sehr deutlich sind.)

Das mittelbreit geflammte Ahornholz des geteilten Bodens ist von bester Qualität, das Deckenholz fein- bis mitteljährig, nach außen breitjähriger werdend. Der fast noch vollständig vorhandene gelbbraune Lack besitzt Glanz und Durchlässigkeit, so daß die Holzmaserung darunter vortrefflich zur Geltung kommt. Die Arbeit ist wie stets bei Nicola recht sauber, die Aederchen sind doppelt eingelegt und sehr fein. Das Instrument ist auf Decke und Boden den Umrissen entlang, sowie auf der ganzen Breite der Zargen und am Wirbelkasten reich eingelegt. Die Einlagen sind dunkelbraun. Der Rand ist ziemlich flach. Kräftige Ausladung der Ober- und Unterbacken in der Umrißlinie. Hübsche mittlere Wölbung bald hinter den Aederchen ansteigend. Die F-Löcher, sauber ausgeführt, stehen ziemlich aufrecht und oben sehr nahe beieinander (nur 3,5 cm entfernt). Die höchst eigenartige Schnecke hat die Form einer Muschel, die von blätterartigen Arabesken überdacht ist. Ihr Rücken ist durch zwei Mittellinien geteilt. Die Wirbel sind prächtig mit Perlmutter eingelegt. Die Erhaltung ist vollkommen tadellos, ohne das kleinste Rißchen. Das Instrument befindet sich noch im Originalzustand. Daher hat der angenehme helle Ton nicht das Volumen, das man bei dem im Holz kräftig gehaltenen Instrument erwarten sollte. Nach Einsetzung eines modernen Baßbalkens und stärkeren Stimmstockes wird die Geige sicherlich einen großen metallreichen Ton bekommen. Maße: Länge 35,7, Deckenbreite unten 21, oben 17, Länge der FF 7,3, Zargenhöhe 3,3, Entfernung der Ecken innen 8. Der Künstlername des Nicola war bis vor kurzem noch der geschätzteste seiner ganzen Familie. In neuester Zeit hat ihm jedoch sein jüngerer Bruder *Gennaro* den Rang abgelaufen, vorzüglich deshalb, weil seine Instrumente vermöge ihrer Tongröße sich den modernen Konzertsaal erobert haben. Von der dritten Stufe sind die Geigen Gennaros plötzlich in die zweite aufgerückt, wenigstens in ihren schönsten Exemplaren. Wir Heutigen sind deshalb auch geneigt, Gennaro für den begabteren der beiden Brüder zu halten. Er hält sich noch mehr an das Modell des Stradivari als Nicola, und das ward ihm zum Heile.

Die Geige, die sich auf S. 67 unseren Lesern präsentiert, ist sicher eine der allerschönsten dieses Meisters und vorzüglich erhalten. Der gedruckte Zettel lautet:

„Januarius Gagliano Filius
Alexandri fecit Neap. 1747."

Der geteilte Boden zeigt oben breite, unten mittelbreite nach abwärts gerichtete Flammen; die Decke ist von prächtigem Tonholz, auf der E-Seite eng-, auf der G-Seite mitteljährig. Die feurig geflammten Zargen entsprechen dem Boden. Der vollständig vorhandene Lack ist dick aufgetragen, rötlich und von bester Qualität. Gute Arbeit; ziemlich ausgeprägte Ecken, ziemlich flacher Rand, hübsche Einlagen; Wölbung etwas höher als bei Stradivari. Die schöngeschwungenen FF ähneln denen des Stradivari, sind aber ein klein wenig aufrechter. Die schlanke Schnecke ist hübsch ausgestochen und zeigt graziöse Linien; fast kokett sitzt der Schneckenkopf auf dem Wirbelkasten in der Seitenansicht. Maße: Länge 35,4, Deckenbreite unten 20,8, oben 16,7, Länge der FF 7,4, Entfernung derselben oben innen 4,6, Entfernung der

Ecken innen 7,8, Zargenhöhe 3,25. Der metallreiche Ton ist sehr voluminös, die Klangfarbe von schöner, heller Mischung. Ansprache und Exaktheit der Tonentwicklung in den Passagen famos; alle vier Seiten gleich gut; kurz und gut, wir haben es mit einem höchst leistungsfähigen Konzertinstrument zu tun, das auch dem modernen Orchester gegenüber sich durchzusetzen weiß. —

Doch nun für diesmal genug. Allzuviel ist ungesund, pflegte mein Großvater zu mir zu sagen, wenn ich nie genug Kuchen bekommen konnte. Das nächstemal wollen wir uns drei Geigen und ein schönes Cello miteinander ansehen. Bis dahin habe ich die Ehre usw. (Fortsetzung folgt.)

Die Freundschaft zwischen Wagner und Liszt.

NIE zweifle ich daran, daß wenn ich durchdringe, dies einzig Dein Werk ist."

So schrieb Wagner im Jahre 1852 an Franz Liszt und alles, was diese beiden Menschen einander waren und dankten, kann man jetzt in dem Buche *Julius Kapps* nachlesen [1]. Tatsächlich lernen wir ja Wagner nun von allen Seiten kennen: in seinem Verhältnis zu den von ihm geliebten Frauen, zu seinen Freunden, seinen Künstlern und Gönnern. Nur über die stärkste und wichtigste Freundschaft seines Lebens hat bisher ein zusammenfassendes Werk eigentlich nicht existiert: die stärkste und wichtigste darum, weil sie ihm nicht nur beständige Anregung und Förderung gab, sondern weil er in Liszt schließlich auch noch den Vater der Frau verehren mußte, der es beschieden war, ihm endgültiges Glück zu bereiten. Und doch war es gerade dieses Verwandtschaftsverhältnis, das die Freundschaft fast ertötet hätte, wie wir in der Folge sehen werden.

Die Zeit des Beginnes ihrer Beziehungen war 1840, der Ort: Paris. Man denke, wie die beiden Künstler einander gegenüberstanden: Liszt auf der Höhe seines Ruhmes als Pianist, verhätschelt, gefeiert, vergöttert. Wagner daneben: ein kleiner, halbverhungerter Musikus, der Opernpotpourris zusammenstellte, der sich auch als Riese fühlte und den doch niemand hören wollte. So begann diese Freundschaft: mit Haß und Neid. Wagner hätte ein Engel sein müssen, um Liszt nicht zu beneiden, und ein Engel war er nun wirklich nicht, sondern ein sehr blutvoller Mensch, und er sprach böse Worte über den „Klavierheros", den „Sklaven des Publikums". Seltsam aber war's, daß Liszt sich davon getroffen fühlte. Er, der Große, Strahlende, hätte sich wirklich nicht darum zu bekümmern brauchen, daß ein Kleiner gegen ihn loszog. Aber instinktiv fühlte er, daß es diesmal kein Kleiner war, sondern ein sehr Großer, und mit dem feinen Instinkt des selbst sehr Großen war er es, der Wagner entgegenkam. Innere und äußere Umstände bewirkten es, daß der Gefeierte, Vergötterte plötzlich in Wagner das fand, was er selber nicht oder doch nur in weit geringerem Grade besaß.

Denn Liszt wollte nicht mehr ausschließlich Virtuose sein. Sein eigener musikalischer Schaffensdrang war erwacht. Wie später auch in Anton Rubinstein und in Eugen d'Albert, vollzog sich der Uebergang vom reproduzierenden zum produzierenden Künstler in ihm. Und daß er in dieser Zeit des eigenen Ringens einen fand, von dem er sich sagen mußte: er ist größer als du! Daß er diesem die Wege ebnete, statt an sich selbst zu denken, das gibt wohl einen der schönsten Züge zu dem edlen Bilde Franz Liszts.

Damals begann die große Zeit der Altenburg in Weimar, die neue Blüteperiode der thüringischen Stadt unter der Herrschaft Liszts. Eine Oper Wagners nach der andern brachte er mit den verhältnismäßig bescheidenen Mitteln der Weimarer Hofbühne heraus, immer fand er neue Wege, dem mit Geldsorgen kämpfenden Freund das Leben zu erleichtern. Den Werken des Heimatlosen, Verbannten schuf er in Weimar eine Heimat, von wo aus sie ihre Siegeslaufbahn über die Welt antreten sollten. Dies war gewiß nicht leicht. Aber für Liszt war es doppelt schwer, weil das teuerste Wesen, das er auf Erden besaß und dem er sich ganz zu eigen gegeben hatte, zu den ausgesprochensten Gegnern Wagners gehörte.

Das Charakterbild der Fürstin *Sayn-Wittgenstein*, der Nachfolgerin der Gräfin d'Agoult im Herzen Liszts, schwankt in der Geschichte. Sicher ist nur, daß sie eine Frau von ungewöhnlichen intellektuellen Fähigkeiten und ungewöhnlicher Herrschsucht war und die im Grunde weiche Natur Liszts ganz in ihren Bann zwang. War sie eifersüchtig auf Wagner, fürchtete sie seinen Einfluß? Genug, sie stand ihm so wenig freundschaftlich gegenüber, wie er ihr. Der an Erregungen reiche Scheidungsprozeß der Fürstin von ihrem Gatten nahm damals fast alle seelischen und materiellen Kräfte Liszts in Anspruch. Dennoch fand er stets für die Sache Wagners Zeit und Geldmittel. Die sehr fromme und bigotte Fürstin geriet in helles Entsetzen über Wagners Textbücher, namentlich über Parsifal. Und doch konnte Liszt niemals aufhören, zu fördern und zu bewundern. Hier war, trotz mancher kleiner Schwankungen, die Grenze von Carolinens Einfluß. So kämpfte sie mit Wagner um die Seele Liszts wie Himmel und Erde, wie Nacht und Tag.

Ihn von Wagner loszureißen, glückte ihr nicht, aber den Hang zum Transzendentalen, zum Uebersinnlichen und Geheimnisvollen weckte sie immer mehr in Liszts, dem Mystischen ohnehin zugeneigter Natur. In Rom erfolgte dann die Katastrophe: Liszt und die Fürstin waren hingereist, um nach der endlich vollzogenen Scheidung Carolinens ihre Vermählung vollziehen zu lassen, da traf im letzten Augenblick ein Veto des Papstes ein. Dies nahmen sie als höhere Fügung, glaubten, daß ihnen auf Erden keine Vereinigung mehr beschieden sei, und trennten sich. Zwei Jahre später wurde Caroline Witwe, und nun hätte ihnen nichts mehr im Wege gestanden, aber da hatten sie nur mehr Gedanken übrig für ein Glück im Jenseits, und aus all der Leidenschaft war nur mehr mild entsagende Freundschaft geworden. Uebrigens ist Liszt auch von dem Einfluß der Freundin niemals ganz losgekommen.

Auch Wagner hatte inzwischen seinen großen Herzensroman erlebt: und zwar seltsamerweise gerade mit der Tochter Liszts, *Cosima*, der Gattin seines unermüdlichen Apostels *Hans v. Bülow*. Damals verließ Cosima ihren



Zettelinschrift: Januarius Gagliano Filius Alexandri fecit Neap. 1747.
Aus dem Lager alter Instrumente der Firma Eugen Gärtner, Kgl. Hof-Geigenbauer, Stuttgart.

[1] *Richard Wagner und Franz Liszt. Eine Freundschaft.* Verlag von *Schuster & Löffler, Berlin-Leipzig.*

Gatten, um ganz zu Wagner nach Triebschen überzusiedeln, und man denke sich, wie ihrem Vater dabei zumute war. Er, der streng Korrekte, religiös Gesinnte, mußte dieser Vereinigung widerstreben, wiewohl seine tieferen Sympathien sicherlich bei seinem Kinde und seinem bewunderten Freunde waren. Dennoch verleugnete sich Liszts edle Natur auch diesmal nicht. Mit aller Energie trat er auf die Seite des schwer gekränkten Bülow, aber mochte er dem Menschen Wagner auch gram sein, dem Künstler blieb er nach wie vor in tiefster Seele ergeben. Er trat mit aller seiner Kraft für den Bayreuther Gedanken ein und tadelt die Fürstin bitter, weil sie keine Patronatsscheine genommen hatte. Der Grundsteinlegung freilich blieb er fern.

Mit seinen schönsten Worten warb Wagner damals aufs neue um des großen Freundes Liebe: „Du trenntest Dich von mir — vielleicht weil ich Dir nicht so vertraut geworden war, wie Du mir. Statt Deiner trat Dein wiedergeborenes innigstes Wesen an mich heran — und erfüllte meine Sehnsucht, Dich mir ganz vertraut zu wissen. So lebst Du in voller Schönheit vor mir und in mir — und wie über Gräber sind wir vereint! Du warst der erste, der durch seine Liebe mich adelte. Zu einem zweiten höheren Leben bin ich nun „Ihr" vereint — und vermag, was ich nie allein vermocht hätte. So konntest Du mir alles werden — während ich Dir so wenig bleiben mußte. . . . Sag ich Dir nun: komm — so sage ich Dir damit, komm zu Dir — denn hier findest Du Dich. Sei gesegnet und geliebt — wie Du auch entscheidest."

Noch widerstand Liszt — aber nicht lange mehr. Himmel und Erde hatten diesem Ueberreichen, Glänzenden gegeben, was sie besaßen, aber vielleicht brachte das Alter die Sehnsucht nach dem Familienkreise, nach einem bürgerlichen Großvaterglück. Er sträubte sich nicht länger mehr dagegen. Auch den großen Bayreuther Gedanken, für den er sein Leben lang als Eifrigster eingetreten, sah er nun Wahrheit werden, konnte ihn noch durch sein eigenes letztes Auftreten als Klavierspieler unterstützen. Und als sein Schwiegersohn und Freund drei Jahre vor ihm starb, übernahm er das Ehrenpräsidium der Festspiele. Auch er ist in Bayreuth begraben, das ohne ihn kaum je geworden wäre, was es war und ist.

An Mathilde Wesendonk schrieb Wagner einmal: „Zwischen Liszts und meinem intelligenten Charakter ist ein so großer Unterschied, daß mich oft die Schwierigkeit, ja wie ich glauben muß, Unmöglichkeit, mich ihm verständlich zu machen, quälend ängstigt und zur ironischen Bitterkeit stimmt: hier aber tritt nun gerade die Liebe so schön ausgleichend und befriedigend ein, daß ich warme freundschaftliche Beziehungen bei Männern fast nur bei einer Differenz der Anschauungen für möglich halten mag."

Liszt hat für die Wagnersche Kunst immer das tiefste Verständnis besessen; in seinen Briefen wie in seinen Aufsätzen tritt er mit so feinen Worten dafür ein, daß ihm Wagner einmal zujubeln konnte: „Du hast den Leuten meine Oper beschreiben wollen und hast selbst ein wahres Kunstwerk hervorgebracht."

Wer der Größere war? Der Künstler Wagner? Der Mensch Liszt? Wer möchte dies entscheiden? Sicher ist, daß nie einer ohne den andern das hätte werden können, was er wurde. Daß tausend Kräfte ungeweckt in ihnen geblieben wären, hätten sie sich nicht gefunden. Und daß es einem die Möglichkeit gibt, diese zwei größten Musiker ihrer Zeit in ihrem Zusammensein gleichsam zu belauschen, dafür darf man dem fleißig gearbeiteten Buche Julius Kapps wohl dankbar sein. **L. Andro.**

Dramatische Autoren, vor die Front!

In Sachen des „Rosenkavaliers" hatte sein Komponist sich bekanntlich zur Unterstützung seiner Forderungen auf die Beratungen zwischen dem „Deutschen Bühnenverein" und den Delegierten der Autorenverbände berufen. In den Vorschlägen für einen Normalvertrag sei es von den Autoren immer wieder als unveräußerliches Recht des Autors bezeichnet worden, mit der Vergebung eines neuen Werkes die Annahme eines dem Autor am Herzen liegenden, von den Bühnen eventuell weniger begehrten Werkes zu verknüpfen. Strauß hatte dabei auch verschiedene Beispiele aus der Theatergeschichte (Tannhäuser, Lieder des Euripides von Wildenbruch) angeführt. Darauf schrieb Generalintendant *Ernst v. Possart*, der als Delegierter des Deutschen Bühnenvereins in den gemeinsamen Kommissionsberatungen den Vorsitz führt, in der „Deutschen Bühne", dem amtlichen Organ des Deutschen Bühnenvereins: „Es ist lebhaft zu bedauern, daß Herr Dr. Richard Strauß hier falsch berichtet wurde, denn gerade das Gegenteil ist dank der vornehmen und hochherzigen Gesinnung sämtlicher Kommissionsmitglieder des Deutschen Schriftstellerverbandes als das erfreulichste Resultat unserer Beratungen zu verzeichnen: die Delegierten des Schriftstellerverbandes, die Herren Dr. Blumenthal, Dr. Blöm, Dr. Dreyer, Dr. Fulda und Hermann Sudermann haben den dringenden Wünschen unserer Delegierten in dankenswerter Weise Folge gegeben; sie haben sich nach eingehenden Beratungen dieses „unveräußerlichen Rechtes" begeben und auf die Bedingungen verzichtet, daß die Erwerbung eines neuen dramatischen Werkes von der gleichzeitigen Annahme eines älteren abhängig gemacht werden dürfe.

Wenn demnach Herr Dr. Richard Strauß in seinem Schreiben an die Allgemeine Musikzeitung die Forderung eines ‚Koppelvertrages' bei der Vergebung seines ‚Rosenkavaliers' jetzt den deutschen Bühnen zur Bedingung machen will, so tut er das nicht im Einverständnis mit den Delegierten des Deutschen Schriftstellerverbandes, sondern im direkten Gegensatz zu deren hochherziger Beschlußfassung."

Gegen diese Behauptungen nimmt *Friedrich Rösch* in der „Allg. M.-Z." Stellung und widerlegt Herrn v. Possart in ausführlicher Weise. Auch er führt dabei *Oskar Blumenthal* an, der bereits im Berliner „Börsen-Courier" den Versuch Possarts, die Bühnenschriftsteller als Kronzeugen gegen Strauß anzurufen, zurückgewiesen habe. Oskar Blumenthal sagt, daß die von Richard Strauß erhobenen Forderungen dem Standpunkte der Bühnenschriftsteller nicht widersprechen, daß im Gegenteil die von Strauß angeführten Gründe von überzeugender Kraft sind und die dankbare Würdigung aller Bühnenschriftsteller verdienen. Das ist der gleiche Standpunkt, den die „N. M.-Z." in ihrem Artikel „Richard Strauß als Führer in der Not" rückhaltlos vertreten hat. Und als die Delegierten der Komponisten bei den Beratungen über den Normalvertrag erklärten, tatsächliche Mißbräuche, die von Autoren oder deren Vertretern gegen die Bühnenleiter unternommen würden, bekämpfen, berechtigte Interessen dagegen nicht preisgeben zu wollen, hatten sie dabei die Genugtuung, sich vom Zensor des Berliner Polizeipräsidiums, Oberregierungsrat *v. Glasenapp*, unterstützt zu sehen. Wir befinden uns also in zweifellos guter, „objektiver" Gesellschaft!

Wenn nun Strauß auf seinen Bedingungen doch nicht bestanden hat, so ist das zu bedauern, aber zu verstehen. In seinen Bestrebungen verkannt, in der Oeffentlichkeit von kurzsichtigen Leuten gescholten und beschimpft sogar, hat er es offenbar satt bekommen, auch für die Interessen anderer fortwährend allein im Feuer zu stehen. Und Richard Strauß hat wahrhaftig noch Aufgaben zu erfüllen, wozu er seiner vollen Kraft bedarf. Es wäre aber nunmehr Pflicht aller dramatischen Autoren, überhaupt aller, denen die Zukunft der deutschen Bühne am Herzen liegt, das angedeutete Ziel mit vereinten Kräften zu verfolgen. Ueberspannte Forderungen werden von selber fallen, aber wie gesagt, die Idee ist gut, die Gelegenheit vielleicht günstiger als je. Im Namen der Kunst: Dramatische Autoren vor die Front, die Unterstützungstruppen werden folgen! *O. K.*

Unsere Künstler.

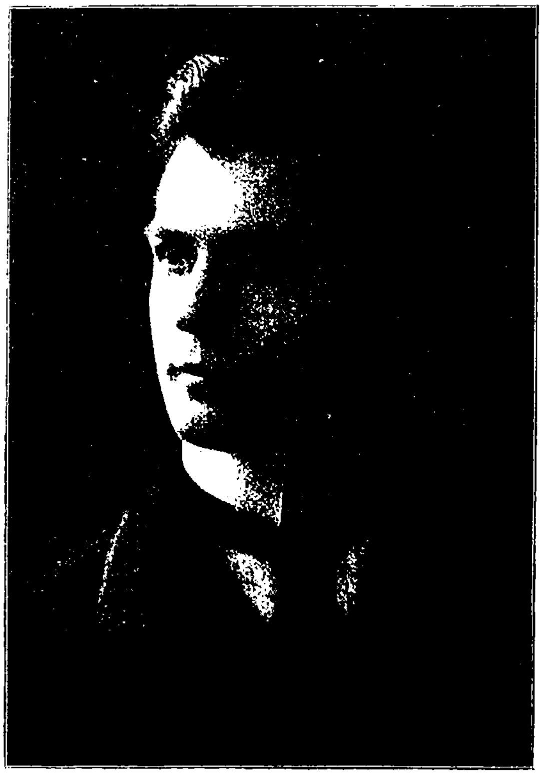
Alfred Höhn,

der neue Träger des Rubinstein-Preises.

Wohl als die glänzendste, interessanteste und vielversprechendste Erscheinung unter den jüngeren Klavierspielern unserer Tage ist der erst 23jährige Hofpianist *Alfred Höhn* anzusprechen, der vor kurzem durch Zuerkennung des Rubinstein-Preises in St. Petersburg nach siegreichem Wettspiel unter 27 Bewerbern in hervorragender Weise ausgezeichnet wurde. Aber nicht nur dem von fachmännischer Seite gefällten Urteil zufolge, sondern auch nach der übereinstimmenden Ansicht und dem einmütigen Zeugnis des Publikums aller größeren Städte, in denen Alfred Höhn bisher aufgetreten ist, muß dieser junge Künstler als eine ganz hervorragende, ja zurzeit einzigartige pianistische Individualität bezeichnet werden, und es darf keineswegs als eine Uebertreibung hingestellt werden, wenn einzelne maßgebende Stimmen in der Tageskritik sich hinsichtlich Höhns in Superlativen ergehen und von ihm als von einem „geborenen Pianisten", dem „kommenden Manne" und der neuesten Sensation des Konzertsaales sprechen und ihn als einen zweiten Eugen d'Albert, mit dessen ganzer künstlerischer Eigenart die Höhns sich übrigens schon jetzt auffallend deckt, bezeichnen.

Alfred Höhn wurde am 20. Oktober 1887 zu Oberellen als Sohn des Organisten und Lehrers Adam Höhn geboren, der auch der erste Lehrer des frühzeitig eine ungewöhnliche musikalische Begabung verratenden Knaben wurde und in

gewissenhafter Weise um die Schaffung einer soliden musikalischen Grundlage für seine Ausbildung besorgt war. Der neunjährige Junge spielte eines Tages vor Eugen d'Albert und Generalmusikdirektor Fritz Steinbach in Meiningen Probe, und der — entzückt von dem Spiele des Knaben — veranlaßte sofort seinen hohen Gönner und kunstsinnigen Landesfürsten, den Herzog Georg II. von Meiningen, diesem ungewöhnlichen Talent seine Unterstützung angedeihen zu lassen. Im Jahre 1900 siedelte der junge Höhn nach *Frankfurt* über, um hier die Musterschule zu besuchen, wo er nach einigen Jahren sehr erfolgreich seine Einjährigen-Prüfung bestand und daneben bei Prof. *L. Uzielli* weitere gründliche pianistische Studien zu betreiben und zugleich am Dr. *Hoch*schen Konservatorium eine systematische und umfassende allgemeine musikalische Bildung zu erwerben vermochte. Als Uzielli an das Kölner Konservatorium der Musik berufen wurde, folgte ihm sein Schüler auch dorthin. Den bedeutsamen Schritt in die breitere Oeffentlichkeit vollführte Alfred Höhn ganz plötzlich. Weniger als werdender, sondern als ein gereifter und in sich gefestigter Künstler trat er vor das Publikum, und zwei knappe Jahre öffentlich-künstlerischer Betätigung genügten, um diesem verschwenderisch begabten Liebling der Musen einen ersten Ruf und Namen in den deutschen Konzertsälen zu erwerben. Sein greiser Landesfürst zeichnete ihn schon zu Neujahr dieses Jahres durch die Verleihung des Titels eines herzogl. Sachsen-Meiningenschen Hofpianisten aus und bald darauf, am 31. August dieses Jahres, folgte dann der Sieg in der Rubinstein-Preiskonkurrenz, die in der Newastadt nur alle fünf Jahre stattfindet. Unbeschadet seiner regen Virtuosentätigkeit, die ihn auf ausgedehnten Reisen von Stadt zu Stadt, von Land zu Land führt, übt der junge Künstler seit geraumer Zeit eine Lehrtätigkeit am Dr. Hochschen Konservatorium zu Frankfurt a. M. aus, wo er die Wandlung vom Schüler zum Lehrer in kürzester Zeit vollzog. Trotzdem Höhn schon als Knabe von 9 Jahren an die Oeffentlichkeit trat, ist er durch eine glückliche Fügung vor dem Schicksal so mancher Wunderkinder bewahrt geblieben. Seine künstlerische Entwicklung war stetig und gleichmäßig, niemals forciert: aus dem Jüngling wurde der Mann, aus dem Wunderkinde der Künstler.



ALFRED HÖHN.
Der Gewinner des Rubinstein-Preises.
(Photogr. E. Westenbaum, Frankfurt a. M.)

Höhns Spiel verbindet auf der Basis einer jahrelang peinlich und gewissenhaft geübten Vorbereitung eine stupende, nie fehlende Technik mit feinem, künstlerischem Geschmack, ausgeprägtem Stilgefühl, reifem Gestaltungsvermögen und absoluter Noblesse der Auffassung. Das dem Künstler innewohnende ursprüngliche Temperament durchbricht nirgends die Schranken der musikalischen Schönheitslinie; sein geradezu bravouröses Können erscheint stets in den Dienst einer alles bezwingenden Intelligenz und künstlerischen Inspiration gestellt und nirgends lediglich als Selbstzweck. Es ist Geist vom Geiste unserer großen Tonheroen, was uns die Interpretation Höhns in Meisterwerken der Klavierliteratur vermittelt, und die echte und strenge Stilgröße seines Spiels. Ob er Bach und Beethoven, Haydn und Mozart, Schumann und Schubert, Mendelssohn und Chopin, Brahms und Liszt spielen mag, Höhn erweist sich stets als der fein empfindende und verständnisvoll nachschaffende Tonpoet am Flügel. Mit Recht blickt daher die musikalische Welt voller Spannung auf die Weiterentwicklung dieses jugendlichen Klaviermeisters.

C. Droste.

Kritische Rundschau

Barmen. Ein *Musikfest lebender deutscher Tonsetzer*, veranstaltet vom Barmer „Lehrergesangverein", hat vom 14.—16. Oktober hier stattgefunden. In drei Konzerten und einer Kammermusikaufführung wurden etwa dreißig Novitäten von dreizehn mehr oder weniger bekannten zeitgenössischen Tonsetzern aufgeführt. Hocherfreulich war das künstlerische Resultat dieser ebenso interessanten wie arbeitsreichen Veranstaltung. Besondere Aufmerksamkeit erregte Prof. *Seyffardt* (Stuttgart) durch den zweiten und vierten Satz der D dur-Symphonie für großes Orchester. Seyffardt, der sein Werk selber aus der Taufe hob, schreibt bei übersichtlicher Struktur melodisch reichhaltig und klangschön. — Ein mehr oder weniger modernes Gesicht zeigt die Ouvertüre zu G. Hauptmanns Märchendrama „Die versunkene Glocke" von *Amadeus Wandelt* (Berlin). Bewundernswert ist die solistische Behandlung einzelner Instrumente. Starken Eindruck hinterließ ein Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Cello in c moll von *Seyffardt*. — Der bekannte Musikschriftsteller *Leopold Schmidt* (Berlin) bot eine Sonate für Violine und Klavier op. 4. Beide Instrumente sind individuell behandelt, edel geformt ist die melodische Linie, der letzte Satz (Allegro) besonders hübsch und gefällig. — Den Balladenton glücklich getroffen hat der Meininger Hofkapellmeister *Wilhelm Berger* in „Der Mönch" für Bariton und großes Orchester. Ein packender Stimmungszauber ist über der ganzen Ballade ausgebreitet. — Dankbare Aufgaben stellt das h moll-Violinkonzert (op. 50 No. 1) von *F. Kauffmann* (Magdeburg). Melodisch reich ist der langsame Satz (Intermezzo), das Finale hat gedankentiefe Themen. — An die symphonische Dichtung gemahnt das Klavierkonzert von *B. Stavenhagen* (Genf), ein Werk voll anregender Ideen. — *W. Bergers* Variationen für zwei Klaviere bedeuten eine Bereicherung dieser Literatur. — Schöne Blüten zeitigte das Gebiet des Liedes. *R. Senff* (Düsseldorf) hat in „Schön Rohtraut" in klangvollem Satz den Text trefflich deklamiert (Wechsel zwischen Männer-, Frauen- und gemischtem Chor). Von eindringlicher Wirkung erwies sich sein „Gesang über den Wassern" für sechsstimmigen Chor, Sopransolo und großes Orchester. — Im klassischen Stil gehalten, ist „Benedictus" und von feierlich-intimer Stimmung „Der Einsiedler" (für gemischten Chor) von *M. Gebhardt* (Potsdam). Beifälligste Aufnahme fanden ferner zwei gemischte Chöre von Kauffmann, zwei Frauenchöre mit vierhändiger Klavierbegleitung von *Seyffardt*, zwei Frauenchöre von *Berger*, Lieder, am Klavier zu singen, von *Blaesing*, *E. Wolff* (Köln), Duette für Sopran und Bariton von *Blaesing*, Lieder am Klavier von *A. Egidi*, *L. Schmidt*, *Wandelt* und *Kauffmann*. Die Ausführung, an der namhafte Solisten — Frau E. Boehm van Endert, Kammersänger Selberg (Berlin), F. Berber, die meisten Komponisten — beteiligt waren, ließ an Feinheit und Korrektheit fast nichts zu wünschen übrig. Die Beteiligung des Publikums hätte aber besser sein dürfen.

H. Oehlerking.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— „Elektra" von Richard Strauß hat bei der ersten Aufführung in *Stuttgart* einen großen, künstlerischen Erfolg gebracht. Wir kommen darauf noch zu sprechen.

— Das Hoftheater in *Gera* veranstaltet am 9. November unter dem Protektorat des Erbprinzen-Regenten eine Festaufführung von Richard Wagners „Tristan und Isolde". Intendant Baron Heyden hat hervorragende Künstler für diese Aufführung engagiert. Prof. Dr. Alfred v. Bary (Dresden) als Tristan, Martha Leffler-Burckhard (Wiesbaden) als Isolde, Paul Knüpfer (Berlin) als König Marke, Lisbeth Ulbrig als Brangäne, Hermann Weil (Stuttgart) als Kurwenal. Felix Mottl soll die Aufführung leiten.

— Die *Regensburger* Oper ist mit einer Aufführung der „Meistersinger" erfolgreich eröffnet worden. Es war eine Musteraufführung. Der neue Tenor von der Metropolitan-Oper in New York schuf einen im Gesang wie im Schauspiel vorzüglichen „Walter Stolzing". *Wilhelm Otto* — so heißt dieser Heldentenor — wird gewiß noch zu den Großen seines Faches gerechnet werden. Direktor Dr. Maurach engagierte heuer ein Ensemble, mit dem man getrost den Nibelungenring „schweißen" kann.

L. W.

— Mit d'Alberts „Tiefland" hat an der Covent Garden Oper in *London* unter Thomas Beechams Leitung die drei-

monatige „Season“ begonnen. Die Aufführung gestaltete sich zu einem künstlerischen Ereignis, an dem das ganze musikliebende London teilnahm. Die Uebertragung des Textbuches hat R. H. Elkins besorgt.

— Der Direktor der Montecarlo-Oper, Raoul Gunsbourg, hat den Text und die Musik zu einer Oper „Iwan der Schreckliche“ geschrieben, die im *Brüsseler* Monnaietheater die Uraufführung erlebt hat.

— Die Musikalische Akademie in *München* (Hofoperndirektor Felix Mottl) kündigt für ihre ersten vier Konzerte in dieser Saison folgende Neuigkeiten an: J. S. Bach: Kantate „Non sa che sia dolore“, G. Mahler: Kinder-Totenlieder, Liszt: „La prédication aux oiseaux“, Fr. Klose: „Die Wallfahrt nach Kevlaar“, M. Glinka: „Kamarinskaia“, A. Glazounow: Fünfte Symphonie, M. Reger: Klavierkonzert.

— Für die bevorstehende Saison haben beim Konzertbureau Emil Gutmann in *München* unter anderen ihre Veranstaltungen bereits angemeldet: Symphoniekonzerte des Münchner Tonkünstlerorchesters unter Leitung von Max Reger, Prof. Friedrich Mannstädt und Fritz Steinbach; Symphoniekonzert mit dem Konzertvereinsorchester, veranstaltet von Hofkapellmeister Hugo Reichenberger unter Mitwirkung der Kammersängerin Selma Kurz von der Wiener Hofoper. Ferner wird auch Gustav Mahler wieder als Dirigent erscheinen. Von Kompositionsabenden seien genannt: Arnold Schönberg, der mit dem Rosé-Quartett und Kammersängerin Marie Gutheil-Schoder seine hier noch unbekannten Kompositionen propagieren will; Wilhelm Kienzl, der Komponist des „Evangelimann“, der sich mit der Kammersängerin Lula Mysz-Gmeiner verbündet hat, um seine neuesten Gesänge zu Gehör zu bringen; Wolfgang v. Bartels und Katharina v. Rennes, die holländische Komponistin. Von Kammermusikvereinigungen sei das Rosé-Quartett, das Sevcik-Quartett und das Trio Friedmann-Porges-Grümmer genannt.

— In *München* soll im Dezember die Uraufführung von Karl Bleyles neuestem, nach Worten Goethes komponiertem Chorwerk „Die Höllenfahrt Christi“ durch den Münchner Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein und das gesamte Hoforchester unter der Leitung von Hofkapellmeister Fritz Cortolezis stattfinden.

— In *Frankfurt a. M.* sollen in den Mittwoch-Abonnements-Konzerten im Opernhause (Leitung: Er. Rottenberg) folgende Neuigkeiten gespielt werden: Richard Mandls Symphonie „Griseldis“, Walter Braunfels' „Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied“, Frederick Delius' Rhapsodie „Brigg Fair“ und Bernhard Sekles' „Semiramis“, symphonische Dichtung.

— In Meiningen ist im ersten Konzerte des „Singvereins“ unter Leitung von Wilhelm Berger Berlioz' gewaltiges Chorwerk „Fausts Verdammnis“ aufgeführt worden. Chor und Orchester leisteten Vortreffliches. Die Solisten, Frau Anna Kämpfert (Frankfurt a. M.) als Margarete, Felix Senius (Berlin) als Faust und Hjalmar Arlberg (Berlin) als Mephisto lösten ihre Aufgabe restlos. *L.*

— Der evangelische Kirchengesangverein in *Mainz* hat zur Feier seines 25jährigen Bestehens unter Leitung von M. Hackebeil Loewes Oratorium „Die Festzeiten“ in der Christuskirche aufgeführt.

— Die *Liegnitzer* „Sing-Akademie“ verzeichnet im neuen Konzertprogramm unter den Chorkonzerten Sgambatis „Requiem“ und Mendelssohns „Elias“. *-rt.*

— Die von Konservatoriumsdirektor Otto Seelig in *Heidelberg* geleiteten Kammermusik-Konzerte finden in diesem Winter unter Mitwirkung des Karlsruher, Brüsseler, Böhmischen und Münchner Streichquartetts statt. Als bemerkenswerteste Novität ist das neue Klavierquartett op. 113 von *Max Reger* in Aussicht genommen.

— Die *Glogauer* Singakademie bringt in dieser Saison unter Leitung des Dirigenten Dr. Karl Mennicke das Oratorium „Die heilige Elisabeth“ von Liszt zur Aufführung. Das Werk wurde 1872 durch Musikdirektor Julius Kniese zum erstenmal hier aufgeführt.

— In *Stralsund* hat der „Wilksche Singverein“ das Chorwerk „Gustav Adolf“ von Max Bruch bei Gelegenheit der Hauptversammlung des evangelischen Vereins der Gustav-Adolf-Stiftung aufgeführt.

— In *Aalen* und *Hall* hat die Stuttgarter Sängerin Margarete Cloß mit Liedern von H. Rücklos schönen, warmen Erfolg gehabt.

— Im *Ulmer* Münster hat der durch seine eminente Technik, die alle Schwierigkeiten mühelos überwindet, seine feinsinnige Registrierung und seine verständnisvolle Interpretierungskunst geschätzte Orgelvirtuos *Karl Beringer* ein Abendkonzert gegeben. Unter anderem spielte er den ersten Satz einer groß angelegten Sonate von G. Merkel, eine Consolation von Franz Liszt, Resignation und Pastorale von Bossi, ein Adagio von Ch. Widor (Paris), die erste Rhapsodie von Saint-Saëns und das prächtige Finale aus Händels d moll-Konzert für Orgel und Orchester (in der Bearbeitung von S. de Lange). In Violinvorträgen erwies sich Leutnant Kuno Weber als feinfühlender Interprete klassischer Musik. Frl. Baier sang sehr schön Regers Komposition: „Du ließest ihn im Grabe nicht“. *E.*

— In einem Konzert des „Mozart-Orchesters“ in *Oberleutersdorf*, einer Gesellschaft, die in ernster Weise Musik pflegt, ist Sindings Serenade für zwei Violinen und Klavier von Mitgliedern des Fitzner-Quartetts gespielt worden.

— Die Konzertdirektion Alb. Gutmann in *Paris* hat die Absicht, sämtliche Instrumental- und Vokalkompositionen Beethovens in einem Gesamtzyklus in Paris zur Aufführung bringen zu lassen, und zwar vom 1. Mai bis 15. Juni 1912. Die Große Oper, erste Orchestergesellschaften und Chorvereine, berühmte Quartettgenossenschaften, Violin-, Violoncell- und Klaviervirtuosen, hervorragende Sänger und Sängerinnen sollen zu diesem außergewöhnlichen Fest herangezogen werden.

— Bernhard Stavenhagen hat für seine zehn Orchesterkonzerte in *Genf* stilvolle Programme aufgestellt. Das erste Konzert ist Brahms, das zweite Schumann gewidmet; im dritten kommen die Franzosen Debussy, Saint-Saëns und César Franck zu Wort, im sechsten die Russen Balakirew, Tschaikowsky und Kalinnikow usw. Das Schlußkonzert enthält nur zwei Symphonien: die große C dur-Symphonie von Mozart und die „Domestica“ von Richard Strauß.

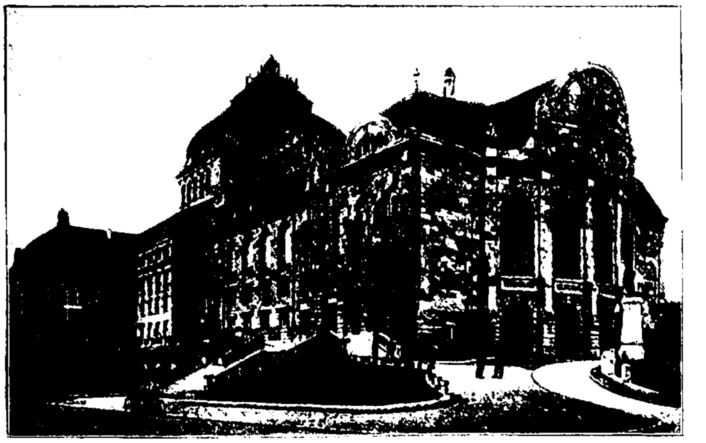
KUNST UND KÜNSTLER

— *Caruso in München.* Aus Bayerns Hauptstadt geht uns aus dem Leserkreise eine Zuschrift zu, die mal in etwas anderer Weise das „Ereignis“ betrachtet, als es sonst in den Kritiken geschieht. Der Einsender schreibt uns: „Man hat hier viel von Caruso-Rummel gesprochen und damit der sehr berechtigten Begeisterung für ein künstlerisch wahrhaftig außerordentliches Ereignis einen häßlichen Namen gegeben. Die Münchner waren gewiß nicht übermäßig für den berühmten Sänger voreingenommen. Bei seinem ersten Erscheinen auf der Bühne als José in Carmen hat sich zu seinem Empfange — in ganz geschmackvoller Weise — auch nicht eine einzige Hand gerührt. Nachher war's freilich anders. Ja, nachher! Da haben sich wohl viele gedacht, die zuerst über die hohen Eintrittspreise geschimpft hatten: was würde ich darum geben, ihn noch einmal zu hören! Nach der Blumenarie brach's los — mit einem Schlag, nicht von einzelnen angefacht, von minutenlang dröhnender Wucht — ich möchte sagen ein Gefühlsausbruch des Publikums. Ein Teil der Berufskritik fand das stimmungsmordend. Nein, das war nicht stimmungsmordend. Es war selbstverständlich, ja naturnotwendig. Es gibt eben Gemütsbewegungen, die wohl von einzelnen, besonders „widerstandsfähigen“ Individuen unterdrückt werden können, aber nicht von so einer großen Masse ergriffener Menschen. Ich fühle mich nicht berufen, alle die unzählige Male besprochenen Vorzüge Carusos, die ideale Schönheit seiner Stimme, seine fabelhafte Technik, sein hinreißendes Spiel, seine ganze, höchst musikalische, geschmackvoll künstlerische, ganz und gar nicht „star“hafte, überaus sympathische Persönlichkeit in ein neues Licht zu rücken. Nur das, was mich an ihm am wunderbarsten berührt hat, möchte ich noch sagen. Immer offenbart uns der Klang seiner Stimme allein schon seine Seelenstimmung. Ich sage seine Seelenstimmung, denn Caruso ist nicht bloß reproduktiver Künstler. Würde er in einer uns völlig unbekannten Sprache singen und würden wir ihn nicht einmal spielen sehen, er wäre uns doch vollkommen verständlich. Diese beseelten Töne sind es vor allem, die ich nicht vergessen kann. Es gab aber auch in München Enttäuschte, nämlich solche, die etwas „Besonderes“, etwas ganz „Unbegreifliches“, also offenbar ein Wunder erwartet hatten, vielleicht z. B., daß Caruso während der Blumenarie in der Luft schwebt und dabei so schreit, daß unser schönes Glockenspiel am Rathaus mitschwingt. — Nein, für die Sensationslüsternen ist Caruso nichts „Besonderes“, für die künstlerisch Empfindenden ist er ein wahres Wunder!“ — (Dieser treffenden Charakteristik haben wir nichts weiter hinzuzufügen; vielleicht ist's wo anders ähnlich wie in München? Die Frage des Applaudierens bei offener Szene sollte mal wieder erörtert werden. Es wird der Beifall heute vielfach übertrieben, anderseits sollte man aber auch von dogmatischen Forderungen der Enthaltsamkeit absehen. — Wir geben ein neues Bild Carusos der heutigen Nummer bei. *Red.)*

— *Wagneriana.* Die Zeitungen melden: Im Antiquariat *J. A. Stargardt* in Berlin ist ein bisher unbekanntes und unveröffentlichtes Musikmanuskript Richard Wagners aufgetaucht. Es ist das Arrangement des

Liedes „Träume" (Studie zu „Tristan und Isolde") für Solo-Violine und zehnstimmiges kleines Orchester. Wir sehen da im ganzen zehn Blätter, von denen jedes einzelne von Wagners Hand geschrieben ist und am Ende die üblichen Initialen R. W. mit Schleife trägt. Nur bei der Stimme des zweiten Fagotts fehlen die Initialen. Das Manuskript ist im Dezember 1857 in Zürich verfaßt worden. Glasenapp berichtet in seinem Wagner-Werk, daß der Meister einmal zum Geburtstage der Mathilde Wesendonk am Morgen mit 18 auserlesenen Züricher Musikern vor dem Schlafgemach seiner Gönnerin erschien und hier die „Träume" vortragen ließ, nachdem er sie eigens für dieses kleine Orchester instrumentiert hatte. In der Stargardtschen Reliquie nun, die aus Wesendonkschem Besitze stammt, scheinen diese bisher unbekannten Züricher Orchesterstimmen des Meisters gefunden zu sein.

— *Von den Theatern.* Das am 8. Oktober d. J. eröffnete neue Stadttheater zu *Freiburg i. B.* ist nach den Plänen des Theaterarchitekten Seeling (Berlin) mit einem Kostenaufwand von insgesamt vier Millionen Mark erbaut (wovon nur 200.000 M. auf den in erster Lage befindlichen riesigen Bauplatz entfallen. Glückliche Provinz!) Der Festaufführung: Jubelouvertüre, Wallensteins Lager, Festwiese aus den Meistersingern wohnte der badische Hof sowie sonstiges geladenes Publikum, aus Notabilitäten aller Art und den Offizierkorps von Freiburg, Breisach und Colmar bestehend, bei. Die „Frankfurter Zeitung" brachte in No. 280 alsbald einen sehr scharf gehaltenen Artikel über



Das neue Stadttheater zu Freiburg i. B.

die Diskrepanz zwischen dem idyllisch liebenswürdigen Freiburg und dem außen wie innen prunkvollen Theater, der zu weiteren Kontroversen Veranlassung geben dürfte. — Die Königl. Hoftheater-Intendanz in *Stuttgart* gibt bekannt, daß die Eröffnung des neuen Hoftheaters trotz aller Beschleunigung der baulichen Arbeiten vor Herbst 1912 nicht in Aussicht genommen werde.

— *Vom Verlage.* Man schreibt uns: Der Musikverlag *Adolf Fürstner* in Berlin hat ein eigenes Verlagshaus in *Paris* eröffnet und wird dort als erste größere Publikation Klavierauszug, Partitur und das übrige Material zum „Rosenkavalier", dem neuen Bühnenwerk von Richard Strauß, herausbringen. Diese in Paris bewerkstelligte erste Veröffentlichung eines deutschen Werkes hat sowohl für den Verleger wie die beteiligten Autoren den großen Vorzug, daß das Werk hierdurch den auf dem internationalen Markt den Werken französischen Ursprungs gesicherten umfangreicheren Urheberrechtsschutz genießt, insbesondere kommt dem Werke in allen Vertragsländern die längere französische Schutzfrist zugute." — Dieser Schritt kann von weittragenden Folgen werden.

— *Von den Konservatorien.* An Stelle von Prof. Arno Kleffel, der zum Operndirektor an der Königl. Hochschule für Musik in Berlin ernannt wurde, ist Hofkapellmeister *Edmund v. Strauß* als Lehrer der Kapellmeisterschule in den Verband des *Sternschen* Konservatoriums eingetreten. — Als neue Lehrkraft für das *Heidelberger* städtisch subventionierte Konservatorium ist der früher in Kassel lebende Pianist und Komponist, königl. Musikdirektor *Richard Franck* gewonnen worden. — Konzertmeister *Gustav Havemann* in Hamburg ist als Lehrer an das Leipziger Konservatorium berufen worden, wo er die Stellung des verstorbenen Arno Hilf einnehmen wird.

— *Preiserteilung. Beatrice Harrison,* die jugendliche Cellistin, Schülerin von Hugo Becker an der Königlichen Hochschule in Berlin, hat den Mendelssohn-Preis erhalten.

— *Offene Stellen.* Es werden gesucht: ein Musikdirektor und Organist für die Schweiz, sowie ein Organist nach Heidenheim. Näheres siehe „Kleiner Anzeiger" (Umschlag).

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen. Max Reger,* Professor und Ehrendoktor der philosophischen Fakultät in Jena, ist aus Anlaß des 100jährigen Jubiläums der *Berliner* Universität von der medizinischen Fakultät zum Ehrendoktor ernannt worden. In dem Diplom heißt es: „Max Reger, der gelehrt und erfinderisch zugleich neue Wege der Kunst erschließt und die geistliche wie die weltliche Musik in gleicher Weise bereichert, der durch seine süßen Melodien die Kranken ergötzt, heilt und aufrichtet." Die Freunde Regers werden über diese Beurteilung seines Schaffens aufrichtige Freude empfinden. Interessant, allerdings auch ein wenig belustigend, wirkt es freilich auch, daß diesmal die „Gelehrten" in des Wortes wahrer Bedeutung wieder nicht einig sind. Die Berliner Mediziner sprechen von süßen, Kranke heilenden Melodien, Philologen in Leipzig sagten, wie erinnerlich, daß Reger modulatorische Willkürlichkeit häufe, die das Miterleben zur Unmöglichkeit machen, und daß das absichtliche Verneinen schlichter Natürlichkeit geradezu abstoßend wirke. Nun, misera plebs contribuens, mach dir einen Vers darauf. — Die Berliner *Philosophische* Fakultät hat den Ehrendoktor verliehen: *Engelbert Humperdinck* und *Cosima Wagner,* „jener edlen Frau, die das Gedächtnis unseres größten deutschen Meisters der Neuzeit, die Richard Wagner und sein heiliges Vermächtnis wahre, die in den Bühnenfestspielen einen Wallfahrtsort für die ganze Welt erhalte." — Der Pianist und Komponist *Moritz Moszkowski,* der seit 12 Jahren in Paris lebt, ist zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden. — Hofkapellmeister *Herfurth* in Sondershausen hat den Titel Generalmusikdirektor erhalten. Von wem, sagt die Meldung nicht. — Wie aus Brüssel gemeldet wird, ist Generalmusikdirektor *Steinbach* zum Kommandeur des Leopold-Ordens ernannt worden. Die gleiche Auszeichnung erhielten die Direktoren der Pariser Opéra Messager und Broussan.

— Die Wiener Opernkrise ist beendet: *Felix Weingartner* hat demissioniert, Direktor *Gregor* von der Komischen Oper in Berlin wird sein Nachfolger. (Nach Schluß der Redaktion.)

— Geheimer Intendanzrat Barnay in *Hannover* hatte den Kapellmeister *Bruck* ohne Kündigung entlassen. Als Grund der Entlassung wurde die Aeußerung Brucks angenommen, daß er Barnay nicht für den geeigneten Mann zur Leitung des Hoftheaters halte. Bei der von Boris Bruck eingeleiteten Klage erkannte der Beklagte die Zuständigkeit des Hannoverschen Landgerichts nicht an. Bruck will nun einen Prozeß gegen die Krone Preußen anstrengen.

— Die Königl. Hoftheater-Intendanz in *Stuttgart* hat mit dem kürzlich zum Kammersänger ernannten Baritonisten *Hermann Weil* einen neuen mehrjährigen Vertrag abgeschlossen, nachdem die Direktion des K. u. K. Hofoperntheaters in Wien in freundlichem Entgegenkommen den mit Herrn Weil geschlossenen Vertrag wieder gelöst hat. Für Stuttgart bedeutet das neue Engagement dieses ausgezeichneten Sängers und Schauspielers einen großen Gewinn.

— In *Halle a. S.* hat der Opernregisseur *Theo Raven* vom Stadttheater sein 25jähriges Bühnenjubiläum gefeiert. Der Künstler, der hier allgemein beliebt ist, gehört unserem Theater seit nunmehr 14 Jahren an und hat in dieser Zeit eine ungemein vielseitige Verwendbarkeit in Oper, Operette und Schauspiel dokumentiert. Er begann seine Laufbahn in Barmen als Mörner in Kleists „Prinz von Homburg", in welcher Vorstellung, nebenbei bemerkt, Maximilian Harden die Titelrolle spielte. *Kl.*

— *Richard Strauß* hat am 21. Oktober ein Jubiläum feiern können. Am 21. waren es gerade 25 Jahre, daß Hans von Bülow in Meiningen die f moll-Symphonie zur Uraufführung brachte, das Werk, mit dem Strauß zum ersten Male als Orchesterkomponist an die Oeffentlichkeit trat.

— Der königl. Musikdirektor *Julius Lorenz,* der seit 1895 als Dirigent des New Yorker „Arion" eine erfolgreiche Tätigkeit entfaltet, gedenkt im Sommer des nächsten Jahres nach Deutschland zurückzukehren und sich dauernd in seinem früheren Wirkungskreise Glogau in Schlesien niederzulassen.

— In *Prag* ist der emeritierte Ehrenchormeister des Prager Deutschen Männergesangvereins und des Deutschen Singvereins sowie Bundeschormeister des Deutschen Sängerbundes in Böhmen, *Friedrich Heßler,* 72 Jahre alt gestorben. Seine Verdienste um das deutsche musikalische Prag der achtziger und neunziger Jahre, da er sich an der Spitze der beiden, durch ihn fusionierten und zu hoher Leistungskraft gebrachten Gesangvereine erworben, wurden des näheren seinerzeit in No. 12 des Jahrgangs 1893 der „N. M.-Z." gewürdigt, desgleichen die seiner im Tode 1907 ihm vorangegangenen Gattin, der Pianistin Emilie Heßler (s. „N. M.-Z." vom 21. Mai 1907). H., der u. a. auch als Vorsitzender des k. k. Sachverständigenkollegiums für den Bereich der Tonkunst in Prag fungierte, lebte zuletzt als geschätzter Lehrer der Theorie recht zurückgezogen, doch rege teilnehmend an dem bewegten Musikleben unserer Zeit. In der Geschichte des deutschen Musik-Prag bleibt sein Name ehrenvoll verzeichnet. *R. F. P.*

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

Während Mirsky die Wagentür schloß und die Pferde anzogen, setzte sie gegen Susanne gewendet hinzu: „Papa wird die Depesche während seiner Tarockpartie im ‚Hirschen‘ erhalten, natürlich sehr erschrecken und mit einem entsprechenden Spektakel nach Hause kommen — die Kinder schlafen vielleicht schon! — Ach was, warum schreibt mir auch diese Gans von einer Bonne jeden Quark! — Oder meinst du, daß es doch was Ernstes sein könnte, Susanne?“

Und bei den rasch vorbeigleitenden Lichtern der Straßenlaternen sahen Mirsky und Susanne, wie Tränentropfen über Berthes Wangen rollten.

III.

Der Saal bei Bösendorfer erglänzte in seiner ganzen Lichtfülle. In elegante Mäntel gehüllte Gestalten schritten die Treppe zu dem Foyer empor, wappengeschmückten Wagen entstiegen und gefolgt von livrierten Dienern, welche, die Umhüllen auf dem Arme, die Dauer des Konzertes daselbst abwarteten. Der Saal füllte sich mit großer Raschheit. Die ersten Reihen waren von den Trägerinnen hervorragender aristokratischer Namen und den schönen, eleganten Damen der Haute finance besetzt, eine Uniform, ein ordengeschmückter Frack erschien dazwischen oder der markante Kopf eines Kritikers. Die Kritik übrigens hatte heute die stillschweigende Verpflichtung, nur ihre angenehme Seite herauszukehren, und sie hatte auch allen Grund, ihre rosigsten Brillen aufzusetzen. Denn auserlesene Genüsse standen bevor, Genüsse, die man überhaupt nicht kritisierte, sondern wie eine Himmelsgabe dankbar hinnahm. Liszt, der Unerreichbare, würde spielen, Liszt, an den sich keine Kritik heranwagte, weil es keinen Maßstab, keinen Vergleich für ihn gab. Seit Jahren spielte er, der früher alle Konzertsäle Europas gefüllt hatte, sehr selten, nur zu irgend einem wohltätigen Zweck, oder auf sonstige besondere Veranlassung. Diesmal war diese Veranlassung ein Konzert des Wagner-Vereines, in dem seine in Wien damals noch nicht gehörte Dante-Symphonie zur Aufführung gelangen sollte, und zwar in der Bearbeitung für zwei Klaviere, deren erstes er selbst spielte. Der Vorstand des Wagner-Vereines, der als eminenter Musiker den Wert des grandiosen Werkes sehr wohl erkannte, wollte es dem Publikum — wie Berthe Bellamy sich ausdrückte — unter mildernden Umständen vorführen. Als solche waren die Ausführung des ersten Klavierparts von dem Meister selbst und die Mitwirkung Berthes als seiner Lieblingsschülerin anzusehen. Auch das weitere Programm, das von Huldigungsadressen und den Namen beliebter Sänger und Sängerinnen strotzte, war geeignet, das neugierige Interesse des Publikums zu erregen. Es war sehr schwer gewesen, Liszt zu dieser Aufführung zu bewegen, denn er selbst tat nie etwas, sagte nie ein Wort, um seine Kompositionen zu popularisieren. Er hatte nur hie und da eine scharfe satirische Bemerkung, die aber sogleich durch ein gütiges Lächeln gemildert wurde, wenn er immer wieder durch das Vorspielen von ein paar sattsam bekannten, ins Gehör gehenden brillanten Stücken aus den Reihen seiner Kompositionen beglückt wurde, während die eigentlichen Schätze seiner für den Pianisten so wertvollen und dankbaren Klavierliteratur ungehoben blieben. Der Vorstand des Wagner-Vereines hatte eine Reise nach Budapest gemacht, wo Liszt an der Musikakademie die führende Stelle einnahm, um seine Einwilligung zu erhalten und ihm zugleich Berthe Bellamy als Partnerin vorzuschlagen. Ein wenig hatte bei dieser Sache Susanne ihre Hand im Spiele gehabt, die von dem Vorhaben des ihr befreundeten Vorstands erfuhr und durch einige geschickte Briefe und Unterredungen dafür sorgte, daß diese Angelegenheit eine ihre Cousine so sehr auszeichnende Wendung nahm, welche die entschlußlose Berthe aus eigener Initiative wahrscheinlich nie herbeigeführt hätte.

Wie glücklich wäre sie selbst gewesen, diese Partie spielen zu dürfen! Und sie fühlte, daß ihre geistige Auffassung derselben wohl in Einklang mit dem Ernst und der Bedeutung der Komposition stand. Ja, — wenn sie nur einmal ein Jahr lang Zeit gehabt hätte, *wirklich* zu üben, ohne diese zeit- und nervenfressenden Stunden. Und da war es jetzt noch besser als früher. Sie mußte allerdings für ihren Lebensunterhalt sorgen durch zwei bis vier Stunden, die sie täglich gab, aber die übrige Zeit gehörte dann doch unbestritten ihr, während sie früher diese übrige Zeit allen möglichen kleinlichen Verpflichtungen, wie sie der Haushalt mehrerer Personen mit sich bringt, allen möglichen Beziehungen, die ihr nur lästigen Zeitraub, keine Anregung brachten, opfern mußte. Freilich wäre gerade dieses „Früher“ so wichtig für ein in der Kindheit und ersten Jugend oft unterbrochenes Studium gewesen.

* * *

Das offizielle Konzert war vorüber und ein kleiner Kreis von Künstlern und anderen geistigen Spitzen der Gesellschaft begab sich in den zu diesem Zwecke eigens arrangierten Klaviersalon jenseits des Foyers. Dem Rundsofa, welches die Mitte des Raumes einnimmt, waren Fauteuils und kleine Tischchen zugesellt worden, ein elegantes, reich besetztes Büfett befand sich unweit. Jedoch den dominierenden Platz bei diesem angenehmen Arrangement nahm ein prachtvoller Flügel mit offenem Deckel ein, weitere musikalische Genüsse verheißend.

Zwanglose Gruppen bildeten sich, man besprach in angeregter Weise die Ereignisse des Abends, noch stehend und wartend.

Da trat, gefolgt von Herrn Bösendorfer und dem Vorstand des Wagner-Vereins, Liszt ein, an seinem Arme Berthe Bellamy führend. Er war sofort umrungen von respektvollen und enthusiastischen Begrüßungen. Sein Haupt mit den weißen, bis zu den Schultern reichenden Haaren ragte über all diese sich vor ihm verneigenden braun-, blond- und rotlockigen, frisierten und mit Glatzen gesegneten Köpfe empor. Er hatte für jeden ein gütiges Wort, ein verbindliches Lächeln, sein Gedächtnis war untrüglich, er erinnerte sich an die Entrevues mit Personen, welche er in dieser oder jener Stadt, bei dem oder jenem getroffen und welche, eine Laune ihres Reisegottes benützend, nun Gelegenheit nahmen, den großen Meister hier zu begrüßen. Viele aber waren eigens zu diesem Zwecke von weit her gekommen.

Jeder, dem er die Hand reichte, beugte sich darüber zu dem traditionellen Handkuß, und die Schüler und intimeren Bekannten erhielten dann den ebenso traditionellen Kuß auf die Stirne.

Daß es auch einem Gott, als welcher Liszt damals in der musikalischen Welt verehrt wurde, manchmal mehr Vergnügen machte, die jugendliche Stirne einer schönen Frau zu küssen, als die Runzeln eines vertrockneten Klavierprofessors, wurde als kleiner Abstecher ins allgemein Menschliche wohlwollend vorausgesetzt und diskret belächelt.

Susanne Heßler stand neben Mirsky, der ihr gleich nach Schluß des Konzertes den Arm geboten hatte, um sie hierher zu führen. Nun trat sie einen Schritt aus dem Kreise der Umstehenden, und da Liszt ihr mit einem freundlichen Lächeln und dem Ausruf: „Ah — la cousine!“ die Hände entgegenstreckte, führte sie diese an die Lippen und sah zu ihm auf. Tränen traten in ihre Augen, und mit großer Innigkeit im Tone sagte sie:

„Ach — Meister —, wie glücklich bin ich, daß ich dieses herrliche Werk von Ihnen hören durfte.“

Ein Ausdruck von Ernst überflog Liszts Züge, doch blitzschnell erschien das verbindliche Lächeln wieder, das die Welt an ihm zu sehen gewohnt war.

„Ah — la cousine est contente — quelle chance!“ erwiderte er, in seine Worte die leise Ironie legend, welche seine Reden zu begleiten pflegte.

Er legte Susannens Arm in den seinigen und führte sie und Berthe zum Sofa, wo er einen Augenblick zwischen ihnen Platz nahm. Dann fiel sein Blick auf Mirsky, der bescheiden zur Seite stand. Mit der Elastizität, die ihm eigen war, stand er auf und trat auf ihn zu.

„Voilà ce cher Mirsky! J'ai mes félicitations à vous faire. Mitglied der Hofkapelle! Comme on m'a dit — k. u. k.! ... ah — c'est une affaire bien importante, cela!“ Er hob den Kopf mit einer humoristisch wichtigen Miene, dann, den jungen Mann um die Schultern fassend, schnitt er dessen Erwiderung ab:

„Tenez! restez un moment avec ces dames. Il faut que je rejoigne mes hôtes vénerables, — et — ne soyez pas trop Parsifal!

Und während Liszt sich einer Gruppe von Herren, die aus respektvoller Entfernung zu ihm hinübersahen, näherte und dort Vorstellungen und Begrüßungen stattfanden, lehnte sich Berthe bequem in die Kissen des Divans und sagte lachend zu Mirsky hinter dem vorgehaltenen Fächer:

„Na, — ich bin mir heute schon nachgerade genug auf Stelzen gegangen — legen Sie Ihre feierliche Miene ab, cher Mirsky, und bringen Sie uns etwas vom Büfett.“

Und während der Pole hochbeglückt den Auftrag auszuführen beflissen war, flüsterte sie Susanne zu:

„Wie hübsch du heute wieder aussiehst, Susanne, — diese reizende Toilette, und so chic gemacht!“

„Es ist die vom vorigen Jahr, nur etwas geändert und aufgefrischt.“

„Wie du nur das zustande bringst! Ich brauche furchtbar viel für Toiletten, und diese Szenen, die mir dann Papa macht! Ich versichere dich, er ist der grausame Theatervater, wie er im Buche steht. Will nichts, als daß ich daheim bleibe und die Wirtschaftslampe mache."

Susanne dachte an die Futterkiste und an manches andere und konnte diesem Vater einige seiner Empfindungen nachfühlen. Nur gegen die letzte Version kam sie mit einem Ratschlag.

„Ich begreife nicht, Berthe, daß du nicht versuchst, dich selbständiger zu machen. Wenn ich so viel könnte wie du — kein Gott sollte mir gleich sein! —"

„Was meinst du, daß ich tun soll? Meine Existenz auf Konzerte gründen?! Ich kann Papa gar nicht so unrecht geben. Es kommt nichts dabei heraus! Die Auslagen sind horrend — Liszt selbst sagte neulich von einer Virtuosin: „Sie muß sehr viel Geld haben, denn sie gibt Konzerte."

„Nun ja — Berthe — aber — du bist doch anders als diese Dutzendvirtuosinnen, dein Spiel, deine ganze Persönlichkeit haben einen Reiz, der ihnen allen abgeht, abgesehen davon, daß du, was Technik anbelangt, nicht im entferntesten von ihnen erreicht wirst. Freilich, wenn du es so machst, deine Erfolge nie ausnützest, immer gleich wieder nach Guntramsdorf abdampfst und dort monatelang sitzen bleibst — — — —"

„Die Sehnsucht nach den Kindern, die mir rührende Briefe schreiben, treibt mich heim, und auch diese gräßliche Unterkunft in den Hotels, diese Unbequemlichkeit — —"

„Du solltest eine Kammerjungfer haben, solltest in ersten Hotels absteigen — —"

„Das könnte ich nur dann, wenn ich auch einen Freund hätte wie einen von denen dort — —"

Sie deutete mit dem Fächer auf eine Gruppe von älteren Herren, die als Kunstmäcene bekannt waren.

„Aber das will ich nicht, und die jungen, hübschen haben kein Geld."

Sie lachte Mirsky entgegen, der, in jeder Hand einen Teller, angehäuft mit feinem Aufschnitt, herbeikam.

„Ich habe von allem genommen," sagte er geschäftig, und stand ziemlich ratlos mit seinen beiden Tellern da, bis Susanne ein Tischchen zurechtschob, worauf er sie stellte.

„Ich bringe eine Flasche Sekt," rief er, wieder fortstürzend.

„Was fällt Ihnen ein," rief ihm Berthe nach, „bringen Sie lieber ein paar Gläser Pilsener, ich habe einen wahnsinnigen Durst!"

Susanne stand auf und folgte Mirsky.

„Ich kann nicht zugeben, daß Sie sich für uns aufopfern," sagte sie liebenswürdig. „Sie werden heute noch spielen, wie ich hörte, — Sie müssen für sich selbst sorgen, sich ein wenig Ruhe gönnen! Ich werde Ihnen helfen!"

Und sie nahm von einem Seitentische drei der mit Bestecken und Papierservietten versehenen Tellerchen, stellte einige Biergläser auf ein Tablett und ließ sie von einem Diener füllen. Dann reichte sie Mirsky die Gläser.

In diesem Augenblick trennte sich Liszt von der Herrengruppe, bei der er gestanden, und kam, als er sie bemerkte, auf Susanne zu. Diese ergriff eines von den bereimten Gläsern und bot es ihm an, indem sie lächelnd zu ihm aufsah.

Liszt nahm es ihr aus der Hand und trat, sie unter den Arm fassend, mit ihr zum Büfett, als wolle er die dort aufgestellten Herrlichkeiten mustern. Susanne wollte ihm dienstfertig einen Teller füllen, doch er wehrte ab.

„Sie wissen, ich nehme nichts, petite cousine — es ist Quatember — —" Daran hatte niemand gedacht. Liszt pflegte die Fastengebote strenge zu halten, doch machte er kein Aufhebens davon, sondern lehnte einfach, wenn er gerade irgendwo zu Gast war, die Fleischschüsseln ab. Die ihn gut kannten, wußten, daß er sich an diesen Tagen daheim mit Radieschen, Hering und Eierspeise begnügte. Und die Soupers bei diesen Wissenden wurden von der Hausfrau stillschweigend in lukullische Fastensoupers verwandelt.

Doch hier waren Hummer und Fisch entweder im ersten Ansturm auf das Büfett verschwunden oder hatten überhaupt nicht existiert, aber Susanne entdeckte einige Kaviarbrötchen, die sie mit einem Gläschen Marsalla dem Meister anbot. Er lächelte wohlwollend und häufte seinerseits einen Teller für sie voll Süßigkeiten, dann begab er sich mit ihr in eine stille Ecke des Saales, abseits von der Gesellschaft.

„Sie haben mir Paul Siebert geschickt — er hat mir vorgespielt —," begann Liszt. „Sagen Sie mir, was ist er Ihnen, — petite cousine?" Liszts Blick war ernst und schien auf den Grund von Susannens Seele dringen zu wollen. Das stereotype Lächeln war von seinem Gesichte verschwunden, er sah finster, beinahe böse aus. Susanne saß vor ihm, wie mit Blut übergossen.

„Ach — Meister — mir?! Er ist mein Jugendfreund — wir hatten uns aus den Augen verloren, wie das so manchmal geht — und erst kürzlich sahen wir uns wieder!"

Susanne sah Liszt voll an, und obwohl sie zitterte und bebte vor dem gewaltigen Blick, der sich in den ihrigen versenkte, hielt sie ihm doch stand mit ihren tiefen blauen Augen voll Treue und ehrlicher Begeisterung. Liszts Lächeln kehrte wieder.

„Dieser Paul Siebert hat nämlich seine Schwärmerei für Sie nicht verbergen können, und da dachte ich — — — Na — wissen Sie, Cousine, ich bin ja kein strenger Richter meiner Umgebung vis-à-vis; wie es meine Schüler und Schülerinnen treiben, kümmert mich ja schließlich nicht, es berührt mich nur unangenehm, wenn sie sich, weil sie meine Schüler sind, berechtigt glauben, in Liebesintrigen der oberflächlichsten Art alle Dehors außer acht lassen zu dürfen. Und da Sie doch aus einer guten Familie sind, ich Ihre Mutter kannte, und überdies in Ihrer Position als verheiratete Frau, — wollte ich Sie nur aufmerksam machen, daß es nötig ist, diese Dehors zu wahren. — —"

„Tat ich das nicht?!" rief Susanne erschrocken. „Ach — ich versichere Sie, Meister — —"

„Schon gut, schon gut, Kind —! Die Welt ist böse, besonders einer schönen Frau gegenüber, und je weniger diese Anlaß dazu gibt, desto williger stellt sich das Gerede ein, wenn sie den kleinsten Schritt über die gewohnte Grenze tut. Darum, wenn Siebert heute kommt — — nehmen Sie sich in acht — — vor den ‚on dits'."

Liszts kurzes Entfernen von der übrigen Gesellschaft war natürlich sofort bemerkt worden, und schon schienen die Augenblicke gezählt, in denen die Wohlanständigkeit die Neugierde und Begeisterung zurückhielt, ihm wieder näher an den Leib zu rücken. Er stand auf und reichte einem der Näherkommenden die Hand. Es war ein Musikalienhändler aus Budapest, der Liszt einen abgöttischen Kultus widmete. Er war gekommen, um die damals noch nirgends aufgeführte Dante-Symphonie wenigstens in so vollendeter Weise wie durch den Meister und Berthe Bellamy am K l a v i e r e zu hören, da sich schon seine ungarische Hauptstadt, ebensowenig wie eine andere, bis nun zu einer Orchesteraufführung verstehen wollte. Während seines begeisterten Dithyrambus, womit er Liszt überschüttete, wandte sich Susanne schweigend ab. — —

Sie war, was man so nennt, bei dem Meister „verklatscht" worden, die ethisch ganz untergeordneten Geister, die einen großen Teil seiner Umgebung ausmachten, hatten da irgend etwas aufgespürt und in den Bannkreis ihrer unreinen Beurteilung gezogen, was ihr nun anhängen und ihr Verhältnis zu ihm trüben würde. Und sie schaute weiter, sah das Ränkespiel um seine Gunst, sah den Neid, der jeden verfolgte, den Liszt protegierte, und sie lächelte. Der Neid galt nicht ihr — er galt dem aufgehenden Stern Paul Siebert. Denn er war ein solcher — dieser Neid allein bewies es.

Und das Lächeln Susannens wurde glücklich. Ihre Gedanken tändelten wie auf einem rosenbestreuten Pfade dahin. Wie hatte der Meister gesagt? Er würde heute noch kommen? Was hatte er vor, welche Pläne hatte er gefaßt, wie war seine Zusammenkunft mit Liszt, den er auf ihr Zureden in Budapest aufgesucht, ausgefallen? Von der musikalischen Seite nämlich. Davon hatte Liszt gar nicht gesprochen — aber sicher war alles gut gegangen, sie hatte es aus des Meisters Miene, aus seinem Ton gemerkt, aus der Selbstverständlichkeit, womit er Paul Siebert hier zu erwarten schien, und nicht zuletzt aus seiner Warnung. Paul Siebert würde eine hervorragende Rolle spielen, eine Rolle, die die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn — und auch auf sie, als seine einzige Bekannte in diesem Kreise, lenkte.

Susanne empfand plötzlich das Bedürfnis, allein zu sein, sich zu sammeln, sich ein wenig zu erholen, bevor sie Siebert entgegentrat. Ein wenig spielte dabei auch die Eitelkeit mit, sie hatte einen strengen Tag voll geistiger Anspannung hinter sich, sie würde die unausbleibliche Reaktion überwinden, wenn sie jetzt nur eine Viertelstunde sich auf eine Chaiselongue strecken und die Augen schließen konnte.

Die Anwesenden hatten sich gegen das Klavier gedrängt, wo das Angelus von Liszt als Quartett für Harfe, Cello, eine Singstimme und Klavier vom Stapel gelassen wurde. Susanne sah Mirskys dunklen Lockenkopf sich über die Harfe beugen, die anderen Partien waren in den Händen einiger bekannten Koryphäen. Sie öffnete unbemerkt die schmale Türe in den Holzverschlag, der eine Ecke des Saales einnimmt und als Kontor des Geschäftsleiters dient. Wie sie vorausgesehen, war der kleine Raum leer, Herr S. war als beliebte und sehr musikalische Persönlichkeit — (er war ein guter Pianist, Schüler Bendels und Komponist mehrerer oft gesungener Lieder) — mitten unter der Gesellschaft.

Susanne legte sich auf das kurze, mit Leder überzogene Ruhebett, das zwischen dem Schreibstuhl und der Wand eingezwängt war, und schloß die Augen. Ihre Phantasie schweifte aus der Gegenwart in die Vergangenheit, weit, weit zurück, bis zu den Tagen der Kindheit. Sie sah sich selbst im kurzen Kleidchen am Klavier sitzen und unter der Anleitung ihrer sehr ungeduldigen Lehrerin irgend ein für sie viel zu schweres Stück eindrillen. (Fortsetzung folgt.)

Besprechungen und Anzeigen

Violinmusik.

Goby Eberhardts System des Uebens. *Ein neuer Stern am Geigenhimmel*, nicht etwa in Gestalt eines Virtuosen wie Paganini, sondern eines Meisters der Pädagogik, ist erschienen. *Goby Eberhardt* wird er genannt. — In einem traulichen Landhäuschen im Harzgebirge entstand sein großes, die musiklehrende und -lernende Welt in berechtigtes Aufsehen setzende Werk „Mein System des Uebens für Violine und Klavier auf psycho-physiologischer Grundlage", welches dem Meister einen Weltruf eintrug. — Die uns heute vorliegenden Arbeiten: *Studienmaterial zu seinem neuen System des Uebens für Violine, Abt. III Die Technik der Bogenführung (2 Hefte), sowie Abt. IV, Tägl. Uebungen zur schnelleren Förderung der linken Hand (1 Heft) à 3 M. brosch., 4 M. gebd.* im Verlag von *Kühtmann, Dresden*, sind, wie der Titel schon besagt, ganz besonders das letztere Heft, auf diesem System aufgebaut. Es ist daher etwas Selbstverständliches, daß, wer sich mit diesen Studien befaßt, vor allen Dingen mit der Methode vertraut macht, will er sie mit Erfolg durcharbeiten, aber vor allem verstehen lernen. Für die geigende Welt ist es nun gewiß von Interesse, etwas über den näheren Inhalt der Hefte zu erfahren. Da wäre zunächst des Studienmaterials IV. Abt.: Tägl. Uebungen für die linke Hand. Wir finden hier unter § 1 und 2 sogen. Isolierübungen, welche die Unabhängigkeit beider Arme und Hände durch entgegengesetzte Kraftanwendung (l. Hd. pp, r. Hd. ff.) voneinander bezwecken. § 3 behandelt Klopfübungen, die für die Elastizität und Kräftigung der Finger von großem Nutzen sind. Unter § 4, 5, 6, 7, 8 wird die Gleitbewegung der einzelnen Finger beim Lagenspiel, unter Ausschaltung jedweden Drucks beim Gleiten, angestrebt. Bei § 9 stoßen wir auf das wichtigste Moment in seinem System, nämlich das des „Fixierens". Wie hier Tonleiter etc. studiert werden, das kann nur ein „Eberhardt" lehren. Alsdann folgen noch gebrochene Akkordstudien auf einer und mehreren Saiten, denen sich noch größere Sprünge von den tieferen zu höheren Lagen, Fingerwechsel auf ein und demselben Ton und zum Schluß noch Doppelgriffübungen, welch letztere wieder mit großem pädagogischem Sinn angegeben sind, anschließen. Mithin beinahe so ziemlich alles, was man in der linken Hand zum Geigen braucht. — Es folgen nun noch Abt. III, Heft 1 und 2: Die Technik der Bogenführung. Eberhardt behandelt hier hauptsächlich die Haupt- und Grundstricharten und gibt dem Lernenden an Hand einiger Etüden von Kreutzer, Fiorillo, Rode, Spohr, Eberhardt etc. reichlich Material, um sich in jeder in der Praxis vorkommenden Strichart genügend auszubilden. — Zum Schlusse will ich nicht unerwähnt lassen, daß vorstehende Studien **nicht** für Anfänger gedacht sind, sondern für Vorgeschrittene und sogar — auf hoher Stufe Stehende.

Fiorillo-Spohr-Etüden. Die Reihe von Bearbeitungen der oben erwähnten *„Fiorilloschen Etüden"* findet durch die Ausgaben von *J. Bloch* — Verlag *Charles Rozsnyai, Budapest* (3 M.) — eine weitere Bereicherung. Ein neuer Beweis, welch großes Interesse diesem klassischen Studienwerke dank seines wertvollen Inhalts überall entgegengebracht wird. Von einer geradezu verschwenderischen Art der Analyse könnte man hier reden. Ueber jede einzelne Etüde eine Abhandlung, dabei noch versehen mit nützlichen Stricharten und Fingersätzen; auch eine begleitende zweite Violinstimme von Spohr ist noch beigefügt. Der Herausgeber begnügt sich nicht nur allein mit dem Technischen, sondern berührt auch noch das Musikalische. Mit den Erläuterungen über Bogeneinteilung, Tonbildung, Intonation, Vibrieren, Gleiten etc. stellt sich Bloch das Zeugnis eines ausgezeichneten Pädagogen selbst aus. Eine Empfehlung dieser Ausgabe möge darin zu suchen sein, als wir sie eine „würdige Bereicherung" der vorhandenen nennen dürfen. *B. May.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 3 bringt etwas Neues: Zwei Klavierstücke aus dem Zyklus: „Ein Skizzenbuch für die Jugend", das der bekannte Frankfurter Komponist *Paul Zilcher* für die „N. M.-Ztg." geschrieben hat. Zilchers Kompositionen für Jugend und Haus erfreuen sich großer Beliebtheit und sind auch vom pädagogischen Standpunkt aus beachtenswert. „Froher Sinn" und „Melodie" eröffnen den Reigen der sechs leichten Klavierstücke. — An zweiter Stelle folgt ein prächtiges *Webersches* „Andantino", bearbeitet von *W. Abert*. Ein echter Weber, der für Violoncello wie geschaffen ist. Es wird aber auch von geschickteren Geigern und Bratschern mit den nötigen Aenderungen verwendet werden können.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 20. Okt., Ausgabe dieses Heftes am 3. November, des nächsten Heftes am 17. November.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Oberschlesien. Sie schreiben: „Vor einiger Zeit hörte unsere Kammermusikvereinigung einige Teile aus Pfitzners ‚Armer Heinrich' und wir waren gleich ganz weg davon. Wir haben daher beschlossen, Hans Pfitzner in unser Repertoire aufzunehmen und möchten nun bitten, uns geeignetes zu nennen. Zunächst das Einfachere. Wir wollen Pfitzner im oberschlesischen Industriebezirk populär machen. Jetzt ist es zu gewagt, da unser Publikum sich auch noch Strauß und Reger gegenüber sehr ablehnend verhält" usw. Bravo den wackeren Pionieren! Dieser Brief spricht wieder Bände. Aber daß Mendelssohn, Gade, Marschner mehr gefallen, ist natürlich. Ihren Hörern ist die moderne Musik eben noch zu fremd. Das muß man erst hören lernen. Nun, bei Pfitzner wird es auch nicht leicht sein. Vor allem müssen die Werke auch sehr gut gespielt werden, und sie sind schwer. Vielleicht versuchen Sie es zunächst mit Pfitzners Trio (Brockhaus, Leipzig).

Bratscher, Magdeburg. Wie allgemein bekannt, wird die Bratsche in der Literatur wie mit dem Studienmaterial für technische Zwecke ziemlich stiefmütterlich behandelt. Spezielle Studien für Bratsche (Original) gibt es verhältnismäßig sehr wenig und es sind diese meistens in den Bratschenschulen zu finden. Als grundlegende technische Studien werden fast immer die klassischen Werke für Violine von Kreutzer, Fiorillo, Rode und Gaviniées, für Bratsche übertragen, verwendet. Wenn Sie bisher nur die Fiorilloschen Etüden studiert haben, wäre Ihnen das weitere Studium der Kreutzer, Rode (24 Capr.) und Gaviniées Etüden zu empfehlen. Weiter kämen noch von Campagnoli (7 Divertissements), Steiner, Violatechnik Bd. III, sowie die R. Straußschen Orchesterstudien (Steiner) und vielleicht noch von Hermann, Konzertstudien (op. 18) und von demselben, wie auch von H. Ritter, weitere Orchesterstudien in Betracht. Nicht zuletzt könnten Sie in der Literatur, Kammermusik wie Solostücken, manch schwieriges Problem zu lösen finden, das in den Etüden nicht enthalten ist. So sind z. B. jetzt als Novität die 6 Solo-Violinsonaten von Bach, für Bratsche übertragen, erschienen.

B. in W. Vieweg, Groß-Lichterfelde, Katalog speziell für Schülerchöre mit Orchester- und Quartettbegleitung. Wegen Beethovens Ouvertüren: Odeon (für kleines Orchester) Cranz in Leipzig. Das Alleluja aus dem Messias ist für gemischten Chor (mit Orgel- oder Klavierbegleitung) bei Breitkopf & Härtel erschienen.

Kl. Lehrer. Wir raten Ihnen zu warten, bis das Aufgabenbuch der Harmonielehre von Louis-Thuille heraus ist, dessen Erscheinen sich allerdings etwas verzögert hat.

Obermusikmeister S. Was bis jetzt von den Festspielen in Bayreuth bekannt gegeben ist, steht unter „Neuaufführungen und Notizen" an erster Stelle im vorigen Hefte. Die Werke finden Sie dort verzeichnet. Wegen der genauen Daten der Aufführungen müssen Sie sich schon noch gedulden, bis Näheres bekannt ist.'

Wegen Raummangels mußten einige Fragen zurückgestellt werden.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 18. Oktober.)

Fr. Sp-da, Wien. Solange Sie sich nicht in die musikalische Gesetzeswelt einleben, werden Sie etwas Vernünftiges hervorzubringen auch nicht imstande sein. Ihre Lieder sind für den Künstler wertlose Produkte.

E. W. Br. Ihren Arbeiten haftet der nüchterne Zug einer handwerksmäßigen Mache an. Nun ziemlich erfahren und geübt im polyphonen Stil, warten Sie mit zu viel Figurenwerk auf, statt die Gedanken in der einfachen Plastik, in der sie Ihrer schöpferischen Phantasie entspringen, festzuhalten und wiederzugeben. Ihre weitschweifige Sonatine erinnert an die alten Suiten. Die Fuge ist lobenswert. Schreiben Sie nun etwas Gediegenes für die gottesdienstliche Praxis. Die Lieder sagen nicht recht zu.

Hans F., I-stadt. Das temperamentvoll gesetzte „Mädchenlied" ist als gute Probe eines entwicklungsfähigen Talents zu betrachten; Anspruch auf Veröffentlichung hat es noch keinen.

O. H., K-feld. Stimmungsvoll.

K-ig, T-ow. Beide Gesänge berühren sympathisch. Abonnent?

E. Sch., Erf. Ihr Talent offenbart eine erfreuliche Vielseitigkeit. Verheißungsvolle Anläufe, dazwischen minderwertige Gedanken und verschwommene Formen. Die matte Elegie zeigt, daß bei Ihnen der Entwicklungskampf erst begonnen hat. Viel Glück zum Weiterstreben!

H. R., Trier. Beide Hefte enthalten gefällige Musik volkstümlichen Genres, die sich die Gunst mittlerer Spieler leicht zu erwerben vermag.

H. R. Ihre drei Stücke wurden in No. 1 besprochen.

Pfarrer P., G-hausen. Schneider, Pedalstudien, 1. und 2. Heft à 1,50 M. (Verlag Peters); Merkel, op. 182, 39 Etüden zur Ausbildung der Pedaltechnik 2,50 M. (Rieter-Biedermann).

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Ein Skizzenbuch für die Jugend.

(Sechs leichte Klavierstücke.)

No. 1. Froher Sinn.

Paul Zilcher, Op. 85. No. 1.

Allegro.



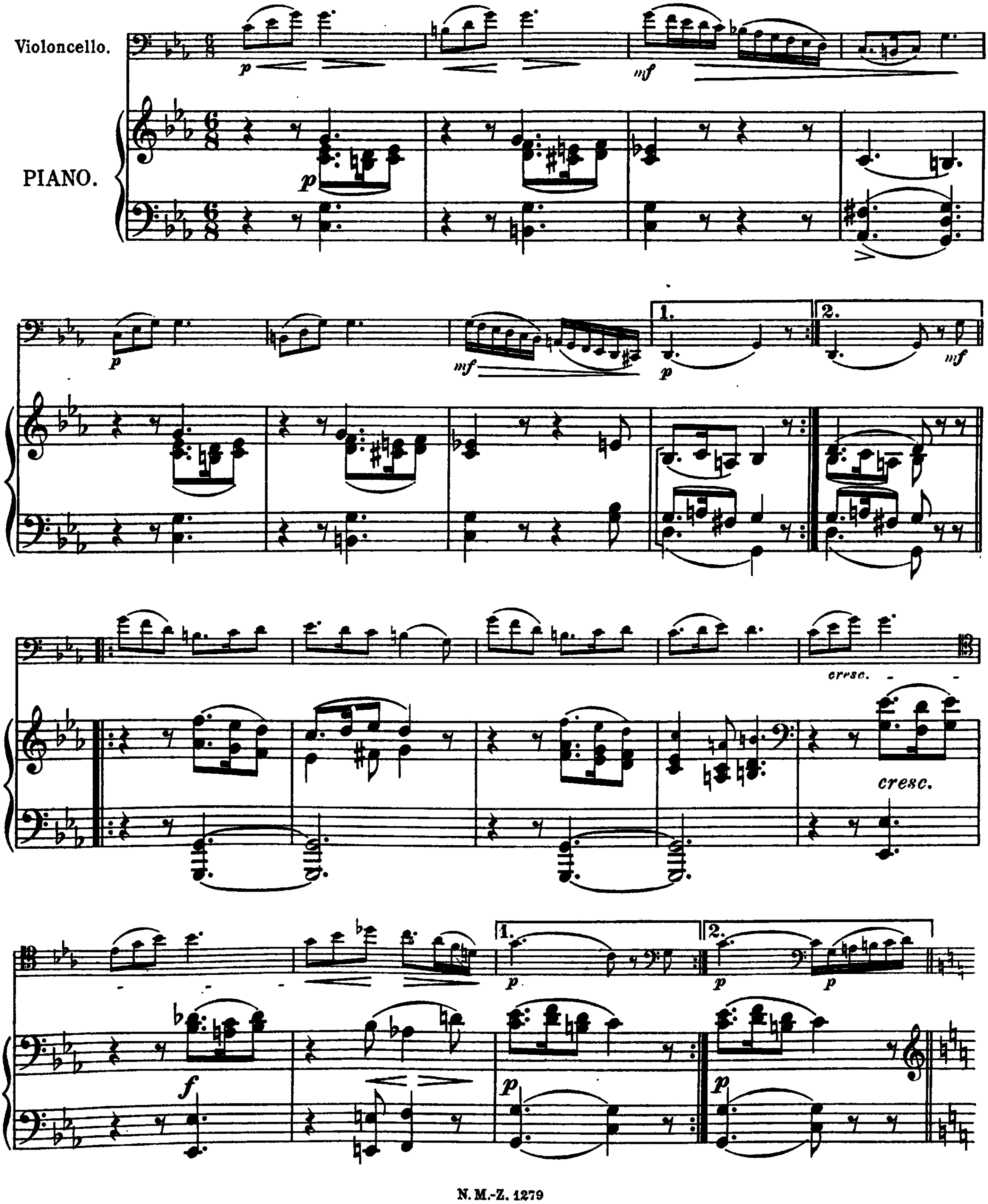
No. 2. Melodie.

Paul Zilcher, Op. 85. No. 2.



Andantino con moto von C. M. v. Weber.

Für Violoncello bearbeitet von
W. Abert.




dolce
p
1.
2.
mf
p
mf
p
mf
p
mf
mf
cresc.
f
pp
pp

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Andantino con moto von C. M. v. Weber.

VIOLONCELLO.

Für Violoncello bearbeitet von
W. Abert.



XXXII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Ein Skizzenbuch für die Jugend.

(Sechs leichte Klavierstücke.)

No. 1. Froher Sinn.

Paul Zilcher, Op. 85. No. 1.



No. 2. Melodie.

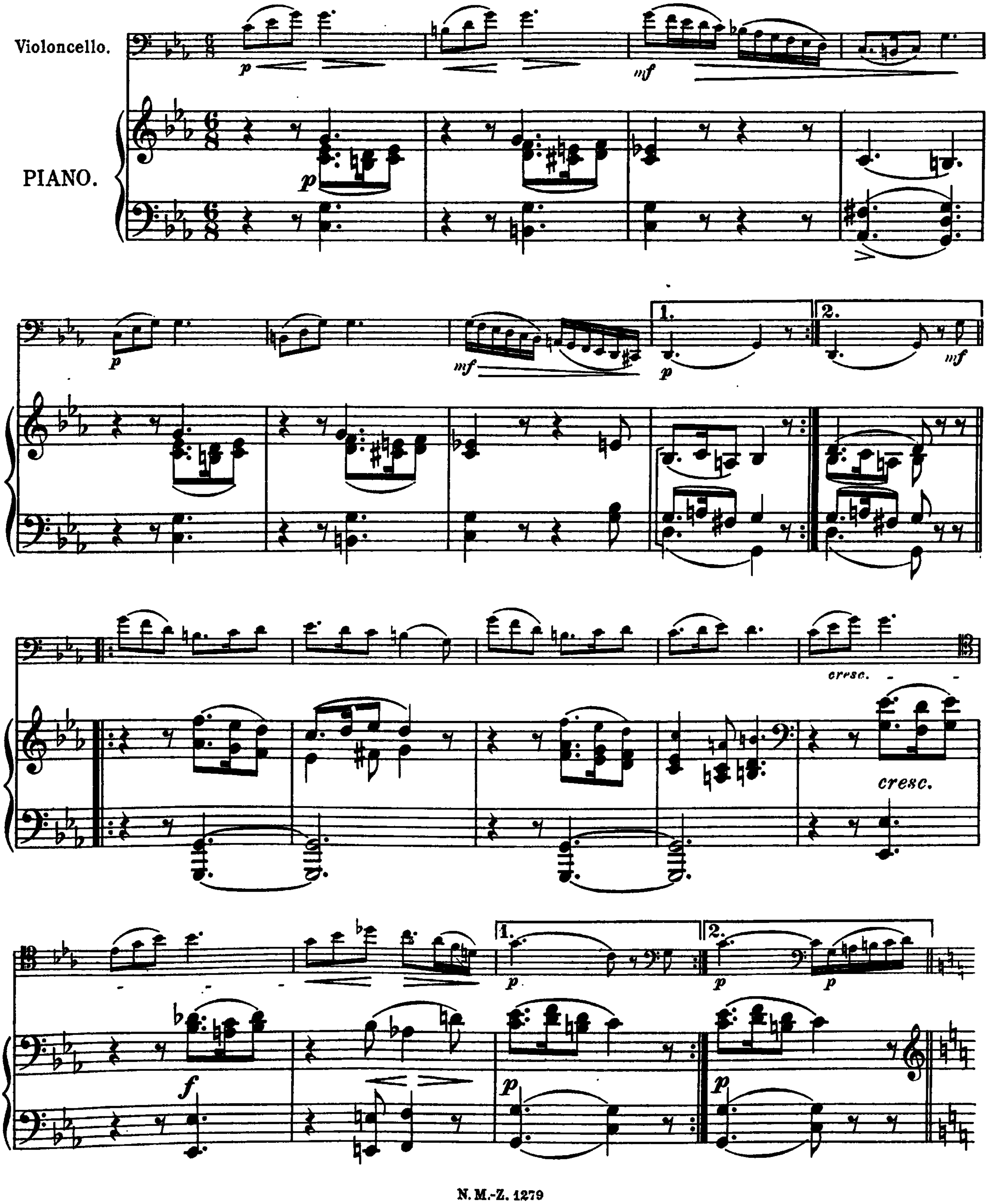
Paul Zilcher, Op. 85. No. 2.

Poco lento.



Andantino con moto von C. M. v. Weber.

Für Violoncello bearbeitet von
W. Abert.




dolce
p
1.
2.
mf
p
mf
p
mf
mf
cresc.
f
pp
pp

XXXII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Andantino con moto von C. M. v. Weber.

VIOLONCELLO.

Für Violoncello bearbeitet von W. Abert.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1911

Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark. | Heft 4

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Das Volkslied im niederrheinischen Industriegebiet.

Von LUDWIG RIEMANN (Essen).

AHA! Gassenhauer, Harmonika und Schnaps!" höre ich den ästhetisch gebildeten Kunstfreund ausrufen. „Der Verfasser will Klagelieder anstimmen, die wir längst kennen." — Gemach, mein Freund, ich bitte mit Ruhe meine Skizze zu lesen.

Schon längst hatte ich die zur Gewohnheit gewordene Meinung, daß Volkslieder heute nicht mehr gesungen und geschaffen werden, angezweifelt.

Eines Tages klang es wie eine Sage an mein Ohr: nicht weit hinter Essen und seinen Vororten steht die Pflege des Volksliedes noch in schönster Blüte. In Küche und Hof, im Garten und bei jeder Arbeit ertönen manche Lieder, die achtlos an dem Ohre der „Städter" vorüberklingen. Meine Forschungslust trieb mich daraufhin in die Gegenden von *Buer, Resse, Erle, Emscherbruch, Wattenscheid,* auch *Huttrop* und die äußeren Grenzen von *Altendorf.* Schwer war es, hineinzudrängen in die geheimen Stätten des Volksliedes. Denn wie an der Landstraße sich niemals die schönsten Seiten der Natur offenbaren, so zeigt sich das keusche Kind: unser echtes Volkslied in seiner Gestalt und Schöne nur selten und ungern in der Oeffentlichkeit. Mannigfache Vorbereitungen waren nötig. Die Träger der von mir zu sammelnden Volkslieder, sämtlich einfache Menschen, mußten langsam darauf vorbereitet werden, daß ein „Her" aus Essen kommen würde, ihre einfachen Gesänge aufzunotieren. Schier unbegreiflich erschien ihnen dieses Vorhaben. Eine Mitarbeit vermittelnder Personen war für solchen Zweck nicht zu entbehren.

Es lassen sich bezüglich des Gebrauchs der Volkslieder[1] drei Gruppen unterscheiden. Das Volk singt Lieder, die 1. von der Schule her dem Gedächtnis erhalten bleiben, 2. die nach mündlicher Ueberlieferung im Volksmunde fortleben, 3. die es selber schafft nach Text und Melodie. Die Rubrik der Kunstlieder und Gassenhauer, die sporadisch im Volke auftreten, bleiben an dieser Stelle unberücksichtigt.

[1] Der Ausdruck „Volkslied" wird hier im landläufigen Sinne gebraucht. Die scharfe, fachmännische Unterscheidung zwischen Volkslied und volkstümliches Lied bleibt hier außer Betracht. — An die mit Bildern reich ausgestattete „Volksliednummer" der „N. M.-Z." (No. 17 des 29. Jahrgangs) sei hiebei wieder erinnert.

Die Schul-Volkslieder erfahren, sobald sie die Schule verlassen, ein jämmerliches Geschick. Die Herrschaft, die ihnen unter dem Szepter des Lehrers zuteil ward, geht im alltäglichen Leben sehr bald zugrunde. Die 50 Lieder, die die Regierung den Volksschulen als „Eigentum des Volkes" zur Einübung vorschreibt, leben in 5—6 Exemplaren fort. An der einen Ecke stehen die bekanntesten Vaterlandslieder, in der Mitte die gebräuchlichen Weihnachtslieder und an der andern Ecke einzelne lyrische und Naturlieder, darunter: Ich weiß nicht, was soll es bedeuten. Von den 53 Liedern, die mir vorgesungen wurden, kamen mir nur zwei zu Ohren, die von der Schulzeit herstammen. Eine Mahnung an die Regierung, gesundere Schullieder einzuführen, würde an den Beratern scheitern.

Eine viel reichere Lese ergab sich aus der zweiten Gruppe. Unter dem Ausdruck vorhandene Lieder sind zunächst solche zu verstehen, die in einem Quellenwerk bereits Aufnahme gefunden haben. Die historische mündliche Ueberlieferung ist niemals eine echte, d. h. eine wort- oder melodiegetreue. Die Niederschrift z. B. im Jahre 1840 entspricht einem zufälligen in dem Jahre gebräuchlichen Modus. Dasselbe Lied kann z. B. im Jahre 1890 eine andere, wenn auch wiederzuerkennende Gestalt aufweisen. Einer Urform des Volksliedes können wir in den seltensten Fällen nachgehen, da, wie Böhm in seinem Werke: Volkstümliche Lieder der Deutschen, Seite VI sagt, „seine Natur eine flüssige, immerwährend wechselnde ist: wir können es nur auf einer seiner Wandelungen ergreifen, dürfen aber nicht meinen, daß da erst die Geschichte eines Volksliedes beginnt, wo es zum ersten Male aufgezeichnet oder gedruckt gefunden wurde: wie lange vorher schon es sich herumgetrieben, wird ewig unserm Wissen sich entziehen." — In vielen Fällen durfte ich aber auch eine durch viele Jahrzehnte laufende reine Ueberlieferung feststellen, wie die nachfolgenden Weisen zeigen werden. Leider können wegen Raummangels die verschiedenen Lesarten der Melodien nicht zusammengebracht werden. Jedoch geben schon die Texte ein umfassendes Bild über das Umdichten, und zwar das Kürzen zu langer Gedichte, das Entfernen fremdartiger Ausdrücke und gemachter künstlicher Empfindungen durch Ersatz einer einfachen Gefühlssprache und Vereinfachung des Reimes. Die Lieder werden uns Zeugnis geben von der Gemütstiefe eines großen Teiles unserer Industriebevölkerung, von ihren Sitten und Gebräuchen, ihrer Seßhaftigkeit und Zähigkeit an geliebte Worte und Weisen, die ihnen von ihren Vorfahren überliefert worden sind.

Belauschen wir nun diese Weisen: eine stoffliche Trennung gliedert die Lieder in

I. *Ritter-, Grafen- und Räuber-Liebeslieder.*



Durch ganz Deutschland verbreitet, 19 Strophen. Die Geschichte endet in der Regel mit dem Tode des Grafen.

Die Grundidee: ein ausziehender Ritter verspricht seiner Liebsten die Treue, kommt nach einem Jahre zurück und findet die Liebste tot, worauf er ebenfalls den Tod sucht, — findet sich in zahlreichen Varianten. Das Quellenwerk (Erkscher. Liederhort, Bd. 1) verzeichnet allein 20 Niederschriften. Die oben angefangene Niederschrift ist die 21. und neueste, ebenso die Melodie.

Ein interessantes Zeugnis eigener dichterischer Umbildung der niederrheinischen Bevölkerung gibt das Lied: „In Böhmen steht ein schönes Schloß.“ Das Quellenwerk bringt dieses alte, weitverbreitete Lied vom unschuldig hingerichteten Knaben in sechs Lesarten mit elf Melodien. Unsere Leute haben den Inhalt vermehrt und trotzdem die 17 Strophen auf 8 Strophen reduziert, dazu eine ganz neue Melodie, die schönste von allen, ersonnen. Man vergleiche die Lesart aus dem Jahre 1692 (also eine 200jährige Lebenskraft) mit der neuen, heutigen:

1 a) alt:
Es liegt ein Schloß in Oesterreich, ist uns ganz wohl erbauet
Von Silber und von rotem Gold mit Marmelstein gemauret.

1 b) neu:
In Böhmen steht ein schönes Schloß, ein wunderschön Gebäude,
Von Silberglanz und Edelstein, von Marmor ausgehauen.

2 a):
Darinnen da liegt ein junger Knab auf seinen Hals gefangen,
Wohl vierzig Klafter tief unter der Erd bei Nattern und bei Schlangen.

2 b):
Darinnen lag ein stolzer Knab von vierundzwanzig Jahren
Zehntausend Klafter in der Erd bei Kröten und bei Schlangen.

3 a):
Sein Vater zu dem Herren ging: Gebt uns los den Gefangen!
Dreihundert Gulden wollen wir euch geben wohl für den Knaben sein Leben.

3 b):
Der Vater hin zum Schloßherrn ging, bat um sein Sohn das Leben,
„Zehntausend Taler geb' ich Euch, schenkt meinem Sohn das Leben!“

4 a):
Dreihundert Gulden, die helfen euch nicht, der Knab' und der muß sterben,
Er trägt ein güldne Ketten am Hals, die bringt ihn um sein Leben.

4 b):
Zehntausend Taler ist kein Geld und euer Sohn muß sterben,
Euer Sohn, der trägt eine goldne Kett, die hat er mir gestohlen.

5 a):
Trägt er ein güldne Ketten um Hals, hat er sie doch nicht gestohlen,
Hat's ihm ein zartes Jungfräulein verehrt, dabei hat sie ihn erzogen.

5 b):
Und trägt mein Sohn ein goldne Kett, hat er sie nicht gestohlen,
Die hat sein Liebchen ihm verehrt, wie sie ihm die Treu hat geschworen.

Hier trennen sich die Texte. Nach dem alten Stil rächt der Vater den Tod seines Kindes. Heute, wo dem Volke die persönliche „Rache“ sehr erschwert worden ist, betrauern in zwei weiteren Strophen der Vater und die Liebste den unschuldig Verurteilten.





10 Textlesarten, 12—16 Strophen, wonach der junge Schäfer infolge seines stolzen Verhaltens in den Turm geworfen und entweder getötet oder befreit wird. Dieses Spottlied auf den verarmten und verkommenen Adel konnte seit seinem 400jährigen Bestehen wohl in unserer Gegend festen Fuß fassen. Liegt in ihm doch eine versteckte Genugtuung des Sieges der Industrie über die Herrschaft des Adels. In der von mir gefundenen Version wird selbstverständlich der Schäfer aus den Händen des Edelmannes „befreit“.

Mehrere Räuberlieder finden sich noch unter den neuen Volksliedern.

II. *Erzählende Liebeslieder aus dem Jäger-, Soldaten- und bürgerlichen Leben.*

Es standen zwei Linden in dem tiefen, tiefen Tal,
Von oben so breit und von unten schmal.
Worunter zwei Verliebte saßen,
Die Tränen so bitterlich vergaßen.

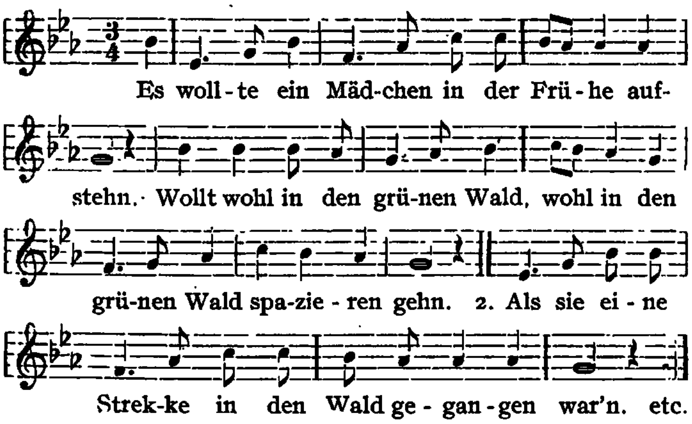
Erste Lesart aus dem Jahre 1807:

Es stand ein Lind' im tiefen Tal,
War oben breit und unten schmal.
Worunter zwei Verliebte saßen
Und die vor Lieb' ihr Leid vergaßen.

Beide Lesarten zählen 22 Strophen, die heutige Form ist aber inhaltlich schöner geordnet. Die Melodie gleicht dem Schulliede: „Jung Siegfried war ein stolzer Knab'.“ Einer Unmasse Schulliedertexte werden alte Quellenlieder zugrunde gelegt. Das beste Zeichen dieses künstlichen gezwungenen Heranziehens ist die Tatsache, daß das Volk stets zu den Originaltexten zurückkehrt.



Ein fein rhythmisiertes 12strophiges Liedchen, worin das verbotene „Naschen“ des Burschen von dem kräftigen Liebchen mit dem „Hinauswerfen aus dem Fenster“ bestraft wird. Das Lied wurde früher als Spinnstubenlied in unserer Gegend gesungen. Die Textunterbrechung, die heute mit Kehrreimen ausgefüllt wird, galt früher als lustiges Spiel. Wer sich „verschnappte“, wurde verlacht und mußte ein Pfand geben.



Als sie eine Strecke in den Wald gegangen war,
:,: Da fand sie einen Knaben :,: der verwundet war.

Soll ich schon sterben und bin noch so jung,
Bin noch ein so junges Blut, weiß ja kaum,
Was Liebe tut, was Liebe tut.

Das Mägdlein nahm ab ihr Schleierlein weiß,
:,: Sie verband den Knaben :,: mit ganzem Fleiß.

Das Schleierlein war vom Blute so rot
:,: Und da sie ihn verband :,: war er schon tot.

Der „Todtwunde“ ist in vielen Lesarten von altersher besungen worden. Bewundernswert finde ich die neue Wiedergabe nur deshalb, weil sie sowohl nach Text, wie auch Melodie von den bisher gekannten vorteilhaft abweicht. Die alten 7—14 Strophen sind ohne Schmälerung des Inhaltes auf 5 zurückgeführt, und die markantesten Stellen der 8 vorhandenen Melodien zu einer neunten vereint. Wie ein ausgegrabener kleiner Edelstein leuchtet dieser Zug dichterischer und melodischer Kraft uns entgegen.



Es war einmal eine Müllerin,
Ein wunderschönes Weib,
Die tät so gerne mahlen,
Das Geld wollt sie ersparen,
Wollt selber Müller sein.

Das aus dem 14. Jahrhundert stammende, 1430 schon sehr bekannte Lied von der ungetreuen Müllerin wurde in den Quellenwerken erst seit dem Jahre 1840 wieder aufgezeichnet. Am Niederrhein kannte man bisher keine Niederschrift. Die heutige entspricht fast genau nach Text und Melodie der Lesart Erk, Liederhort II, Seite 499.

„Ei, wohin du Hübsche, du Feine,
Ei wohin führt dich dein Sinn?“
„„Ich will zu meinem Vater
Ins grune Tannenholz hin.““

„Willst du zu deinem Vater
In das grune Tannenholz,
Deinen Stolz, den sollst du lassen,
Bei meinem Jägerstolz!“

„„Soll ich mein'n Stolz hier lassen
Bei einem Jäger stolz,
Viel lieber will ich meiden
Das grune Tannenholz!““

Da zog er von dem Finger
Ein'n Ring von Gold so fein,
„„Schließ hinein in deinen Kasten
„„Ich kann dein eigen nicht sein!““

„Hast du in deinem Herzen
Einen Andern auserkoren,
Ach, so wollt ich armer Jäger,
Ich wär niemals geboren!“

Wegen seiner großen Verbreitung bringe ich das ganze Lied in seiner metrisch ungeschliffenen Form. In Wort und Weise sticht es vollständig von den bisher gedruckten Aufzeichnungen ab. Derselbe Inhalt ist aus dem Jahre 1535 als „Gassenhawerlin“ aufgeführt. Man vergleiche die 300jährige Lebenskraft dieses Liedes mit dem Seifenblasendasein des heutigen Gassenhauers.



Kaum war das Wort aus ihr gegangen,
Da kam ein Jäger her gegangen,
Und er sprach: „Ich liebe dich,
Mein Kind, kennst du die Rose nicht?“

Sie setzten sich ins Grune nieder
Und ruhten ihre matten Glieder,
Er fragte sie wohin, woher,
Wo ihrer Eltern Wohnung wär.

„Dort oben auf der Grunwaldheide,
Da wohnen meine Eltern beide,
Die liebten mich so treu, so gern,
Und ich bin jetzt so fern, so fern!“

Da führt der große Gott im Himmel
Sie schützend durch das Weltgetümmel.
Bis einst sie wurden am Altar
Vereint zu einem schönen Paar.

Dieses nur im Rheinland bekannte, erst 1890 aufgezeichnete Liedchen darf deshalb an dieser Stelle interessieren, als es sowohl textliche wie melodische Wandlungen zeigt, die die Reimkraft des Niederrheinländers vorteilhaft kennzeichnen. Man vergleiche das folgende Lied mit dem obigen:

Ein Schäfermädchen saß im Grünen
Und pflückte sich der Blumen viele,
Da dachte sie in ihrem Sinn:
„Ach, wär ich doch ein' Jägerin!“

Und als sie dasaß in Gedanken,
Da schlich ein Jäger durch die Ranken.
Er sprach zu ihr ganz liebevoll:
„Mein Kind, kennst du die Rose wohl?“

Sie setzten sich ins Grüne nieder:
Er küßte sie und sie ihn wieder.
Er fragte sie noch mancherlei:
Wo ihrer Eltern Wohnung sei?

„Siehst du nicht, auf grüner Haide,
Da steht ein wunderschön Gebäude,
Daneben eine Schäferei?
Da wohnen meine Eltern zwei.

Siehst du nicht den blauen Himmel?
Er führt uns beide durchs Getümmel,
Er führt uns beide zum Altar,
Wo wir vereint zu einem Paar."

Es ist nicht schwer, der Ursache dieses anderen Textkleides nachzuforschen. Ein junges Volkskind hört Wort und Weise. Der Inhalt hat sie ergriffen und läßt sie nicht los. Träumend und sinnend geht sie ihrer täglichen Arbeit nach, sich vergeblich auf die gehörten Worte und Töne besinnend. Aus Herz und Mund kommen schließlich neue Worte, kommt eine ähnliche Melodie. Beruhigt, beseeligt singt unser niederrheinisches Kind den ihr so liebgewordenen Inhalt. Daß andere Worte sie im Munde führt — sie weiß es kaum!

Dasselbe Interesse verdient das folgende v o l k s t ü m l i c h e Lied:



Wir spielten Schach und Mühl',
Hatt' ich das Glück beim Spiel,
Daß ich gewann!
„Bezahle mir die Schuld mit einem Kuß
Vom Mund!"
„Ich küsse nie," sprach sie, „ich küsse nie!"

Einst beim Walzertanz
Verlor aus ihrem Kranz
Ein Röslein rot.
Ich hob es auf mit Lust
Und bat um einen Kuß.
„Ich küsse nie" usw.

Wirst du die Wehmut kennen,
Bald müssen wir uns trennen,
Das Schicksal ruft.
Da schlingt sie ihren Arm
Um meinen Hals so warm:
„Jetzt küsse mich," sprach sie, „jetzt küsse mich!"

Als ich der Herkunft dieses Liedes nachging, war ich erstaunt, folgendes merkwürdige Gebilde, aus der Hand eines alten Lehrers im Jahre 1840 nach dem Gedächtnis niedergeschrieben, aufzufinden:

Im Dörfchen, wo ich lebte,
Wo wonnevoll umschwebte
Selinde mich,
Bat ich den Genius
Gar oft um einen Kuß.
„Ich küsse nie," sprach sie, „ich küsse nie!"

Einst fiel beim raschen Tanze
Aus ihrem Lockenkranze
Ein Röslein ihr.
Ich hob's von ihrem Fuß
Und bat um einen Kuß.
„Ich küsse nie" usw.

Als mich von ihr zu trennen
— Wer kann die Schwermut nennen? —
Das Schicksal rief,
Schlang sie den Elfenarm
Um mich so fest und warm!
Da küßte sie, und wie!

Ich vermute stark, daß den Umdichter eine steife Salonstimmung beim Niederschreiben erfaßt hat. Das geschrobene Deutsch in der 3. Strophe, der Genius mit der umschwebenden Selinde usw. stehen zu der ersten Lesart in ähnlichem Verhältnis wie ein Salonstück zu einer einfachen Volksweise. Das Lied mag seit langen Jahren im Emscherkreise gelebt haben. Es läßt sich annehmen, daß die Vorfahren der Eingesessenen es schon stets nach der ersten Lesart gesungen haben. Es läßt sich aber auch annehmen, daß der betreffende Lehrer das Lied, im Liedertafelstil komponiert, vorgefunden hat. Danach wurde es, wie so manche derartige Lieder, vom Volke aufgenommen, umgemodelt, textlich gemütvoller, tiefer und in einfacherer Sprache gestaltet, bis es heute auf seinen Irrwegen zu meinen Ohren kam. W e r will die wahre Herkunft entscheiden?



Kam ein Herr des Wegs gegangen,
Flüstert leis ihr 'was ins Ohr,
Streichelt ihr die roten Wangen,
Flüstert ihr von Liebe vor:
„Liebes Mädchen, will dir geben
Einen Beutel voll von Gold,
So sollst du in Frieden leben,
Sei mir nur ein wenig hold!"

„Nein, mein Herr, ich müßt mich schämen,
Nein, mein Herr, bleibt weg von mir,
Dieses Gold von Euch zu nehmen,
Gott behüte mich dafür.
Ich bin arm und lieb nur einen,
Diesem einen bleib ich treu.
Meinem N., ja, ganz alleine,
B'hüt Euch Gott, es bleibt dabei!"

Der Verfasser dieses volkstümlichen Liedes ist nicht ermittelt. Es läßt sich darum auch nicht feststellen, welche Wege das Lied gewandelt, ehe es vorliegende Form angenommen hat. Daß die Fassung eine bedeutend schönere, volksmäßigere ist, ersehen wir aus dem Vergleich mit einem im „Beckerschen Volksliederborn" 1892 wiedergegebenen Liede:

Soll ich euch mein Liebchen nennen,
Röschen heißt das holde Kind,
Wollt ihr sie noch weiter kennen?
Ei so horchet auf geschwind!
Sie hat Aeuglein wie zwei Sterne,
Einen rosenfarb'nen Mund,
Und sie scherzt mit mir so gerne
Oft in schöner Abendstund.

Gestern kam ein Herr gegangen,
Schwatzt ihr was von Liebe vor,
Streichelt ihr die Rosenwangen,
Sagt ihr heimlich was ins Ohr:
„Komm, mein Kind, ich will dir geben
Diesen Beutel voll mit Gold;
Dann kannst du zufrieden leben —
Sei mir nur ein wenig hold."

„Ach, mein Herr, ich müßt' mich schämen!
Dieses sei ganz fern von mir,
Dieses Gold euch abzunehmen;
Nein, mein Herr, ich dank dafür!

Ich bin arm und lieb nur einen,
Diesem bleib ich stets getreu;
Auf der Welt lieb ich sonst keinen:
Gute Nacht, es bleibt dabei!"

Die formglatte Sprache wirkt hier abstoßend gegen die einfachen sinnigen Worte der ersten Fassung. Und da dieses Liedchen am Rheine geboren, drängt es mich auch hier wieder zu dem Schluß, daß unsere Eingesessenen aus ihrer Gemütstiefe heraus das Lied verschönert, veredelt haben. Selbstverständlich zeigt auch die Melodie eine andere Gestalt. In der inhaltlich einschneidenden 5. und 6. Verszeile ist sogar der Dreiviertel-Takt in einen Vierviertel-Takt umgeändert. (Schluß folgt.)

Für den Klavierunterricht.

Johannes Brahms (1833—1897): Drei Intermezzi op. 117.[1]

SEIT einigen Jahren findet verdienterweise des Meisters Klaviermusik die Wertschätzung, welche ihrer Bedeutung entspricht. Ihm, dem lange Verkannten und oft Geschmähten widerfährt nun endlich volle Gerechtigkeit.

Als im Jahre 1856 *Robert Schumann* in verhältnismäßig jungen Jahren von uns schied, waren die Augen aller ernstgesinnten Musiker auf den damals 23jährigen *Johannes Brahms* gerichtet, der berufen schien, das Schumannsche Erbe zu übernehmen. Und in welcher Weise entledigte er sich seiner Mission! Wer schrieb nach Schumann gehaltvollere Klaviermusik als er? Wer bessere Kammermusik?

Von den drei Klavierquartetten sind die in A dur und g moll Werke, die ihresgleichen in der gesamten Literatur nicht haben. Freilich will der Meister mit Liebe studiert sein, man muß ihm entgegenkommen. Nicht auf den ersten Blick liegen all die Schönheiten offen, die er in seine Dichtungen hineingeheimnist hat. Von seinen vielen Klavierstücken sind die in Rede stehenden des op. 117 wohl die populärsten geworden. Begreiflicherweise. Sie sind leichter zugänglich als manch andere, geistig wie technisch, und erfordern nicht die bedeutenden allgemeinen Qualitäten wie etwa op. 79 (zwei Rhapsodien) oder die Händel-Variationen op. 24 und andere Werke. Wer sich dem Studium Brahmsscher Klaviermusik widmen will, wird am besten mit op. 117 beginnen können.

Brahms hat für diese drei Klavierstücke den Titel „*Intermezzi*" gewählt, Zwischenspiele, Kleinigkeiten, welche in Programmen zwischen größeren Werken eingestreut werden sollen. Oder? Freilich etwas allgemein und unklar. Er hätte sie auch Klavierstücke schlechthin nennen können. Zweifellos hätte der Meister, wie auch Reimann in seiner Monographie S. 87 mit Recht meint, den Stücken poetische Deutungen unterlegen können. Indes überließ er dies lieber dem Ausführenden, der, wenn er einigermaßen künstlerisch veranlagt ist, den dem Stimmungsgehalt der Werke entsprechenden Ausdruck wohl finden wird.

Dem ersten der Intermezzi hat Brahms selbst die Verse beigefügt:

(Schottisch. Aus Herders Volksliedern.)



Andante moderato, d. h. in mäßig gehender Bewegung. Metronom etwa ♪ = 100. Man singe sich den Text auf der angegebenen Melodie vor und begleite recht hübsch dazu ♪— ᴗ —. Der Vortrag sei bei zarter Tongebung (dolce!) von wohltuender Einfachheit durchdrungen. Im 4. Takte die Stelle



nehme man recht ausdrucksvoll. Ein feiner Spieler wird darauf Bedacht nehmen, die begleitende Oberstimme gegen die melodieführende Mittelstimme zurücktreten zu lassen. Im 7. Takte geht die Melodie in den Baß über; sie werde zart, also nicht polternd hervorgehoben. Der überleitende 8. Takt ist nicht gerade leicht auszuführen, er erfordert vor allem größtes Legato der mitunter schlecht liegenden Akkorde, ein ganz kleines ritardando wird dem Vortrage wohl zustatten kommen. Die arpeggierten Akkorde der linken Hand Takt 13 und ähnliche



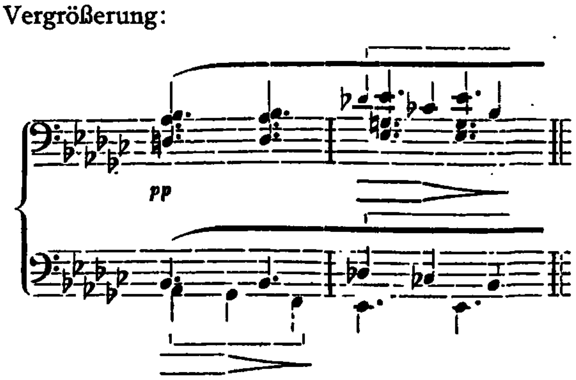
sind in der Weise zu bringen, daß der t i e f e T o n (also es) a u f den Schlag fällt und nicht etwa das hohe g; die letztere Ausführung, die einer Antizipierung des Basses gleichkäme, ist absolut falsch. Das poco a poco ritard. (Takt 13) erstreckt sich selbstverständlich nur bis zum Abschlusse des Es dur-Satzes im nächsten Takte. Die geheimnisvolle Stelle:



spiele man im Hauptzeitmaße. Der folgende Seitensatz — Più Adagio es moll —, der so recht aus dem obigen „Mich dauert's sehr, dich weinen sehen" geboren zu sein scheint, sei von Wehmut und Trauer erfüllt, die durch das aus dem ersten Teile herübergenommene Motiv:



einen tröstenden Ausklang erhält. Man spiele diesen Gruß aus einer anderen Welt mit zartester Tongebung pp. Die letzten zwei Takte dieses Teiles enthalten das Motiv in der Vergrößerung:



Schlimme Erfahrungen, die sich an diese Stelle knüpfen, veranlassen mich, besonders darauf hinzuweisen, daß das ces des letzten Taktes auf 3 kommt, der begleitende Akkord es g es aber auf 4.

Die Tempobezeichnung un poco più Andante = ein wenig gehendere Bewegung (als anfangs?) ist nicht ganz klar; vermutlich ist jedoch das erste Zeitmaß gemeint, warum also nicht Tempo primo? Die Variante des ersten Teiles

[1] Verlag: N. Simrock, Berlin.

1. Teil:

Variante:



sei von anmutigem Ausdrucke erfüllt. Gegen den Schluß — vorletzte Zeile, zweiter Takt — zeigt sich ein kleiner, reizender Kanon



der subtilste Ausführung verlangt. Vor dem Akkorde

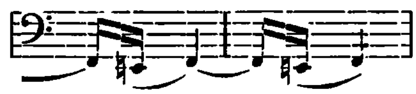


hole man noch einmal in tiefer Empfindung aus, die folgende abschließende melodische Führung



erlösche nach und nach im Ausdrucke sowohl hinsichtlich der Kraft als des Zeitmaßes. Pedal die letzten zwei Takte durchklingend. Im übrigen sei man mit diesem Kunstmittel sehr sparsam; man bediene sich seiner lediglich in Fällen, in denen die Baßnote fortklingend gedacht ist, wahre jedoch stets die Reinheit der Harmonie.

Reichere Anwendung des Pedals gestattet das zweite Intermezzo in b moll, das ich für noch bedeutender als das erste einschätzen möchte. Ein in der Tat ergreifendes Tonstück, dessen wundervoll ausklingendem Schlusse auf dem Orgelpunkte F



in der zeitgenössischen Literatur wenig gleich Wertvolles an die Seite gestellt werden kann.

Der Vortrag dieses herrlichen Gedichtes muß durchaus von tiefstem Ausdrucke erfüllt sein. Metronom etwa ♪ = 76. Vor allem spiele man, wie vorgeschrieben, wirklich piano dolce, dabei aber eben auch con molto espressione. Nur an drei Stellen, von denen jedoch lediglich der zweiten größere Ausdehnung zukommt, hebt sich der Vortrag zur Kraftentfaltung des f. Das Ganze aber sei auf den zarten Ton einer resignierten Trauer gestimmt. Die melodische Linie, welche durch die Bindung

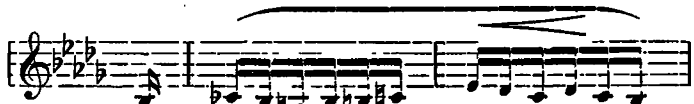


gekennzeichnet ist, trete in der Tongebung gegen die Begleitung stets etwas hervor, während die umrankenden Arpeggien der beiden Hände dagegen untergeordnet werden müssen. Von warmem Ausdrucke durchdrungen seien insbesondere die Ueberleitungstakte



zum 2. Thema. (NB. Auf dem 3. Achtel des 2. Taktes in der Mittelstimme des!!, was vielfach übersehen wird.)

Den Vortrag dieses 2. Themas, zuerst in Des, am Schlusse des Tonstückes in B — wie prächtig wirkt hier sein Eintritt! — denke ich mir ein klein wenig langsamer als das Hauptzeitmaß. Bei den mit espress. e sostenuto bezeichneten Takten, z. B.



breite man den Ausdruck behaglich aus, selbstverständlich jedoch, ohne dem natürlichen Empfinden irgend welchen Zwang aufzuerlegen. Im übrigen sei die Darstellung dieses Seitensatzes ausgezeichnet durch verständnisvolle Plastik. Der letzte Takt der Seite 7 hat schon des öfteren durch seine Aufzeichnung Anlaß zu Verwirrung gegeben. F, es — es Oktavvorhalt zu des — werden gleichzeitig auf eins angeschlagen. Hier schließt der erste Teil des Tonstückes. Nach einer kurzen Durchführung, die vorzugsweise aus folgendem thematischen Materiale besteht



(Die Baßstimme zur Oberstimme in der Gegenbewegung.)

und im Dominantseptakkord auf F (vorletzte Zeile S. 8) gipfelt, kehrt der erste Teil mit einigen Veränderungen wieder. Der Sprung



erheischt große Gewandtheit der Ausführung, da er keinerlei Verzögerung verursachen darf. Man vergegenwärtige sich: der $\frac{6}{4}$-Akkord als Abschluß, das es als g l e i c h z e i t i g einsetzende neue Melodie. Auf diese Klimax, die durch lange andauernde Steigerung gewonnen wurde — man vergesse nicht cresc., sempre crescendo —, folgt raschestens der Ausklang.

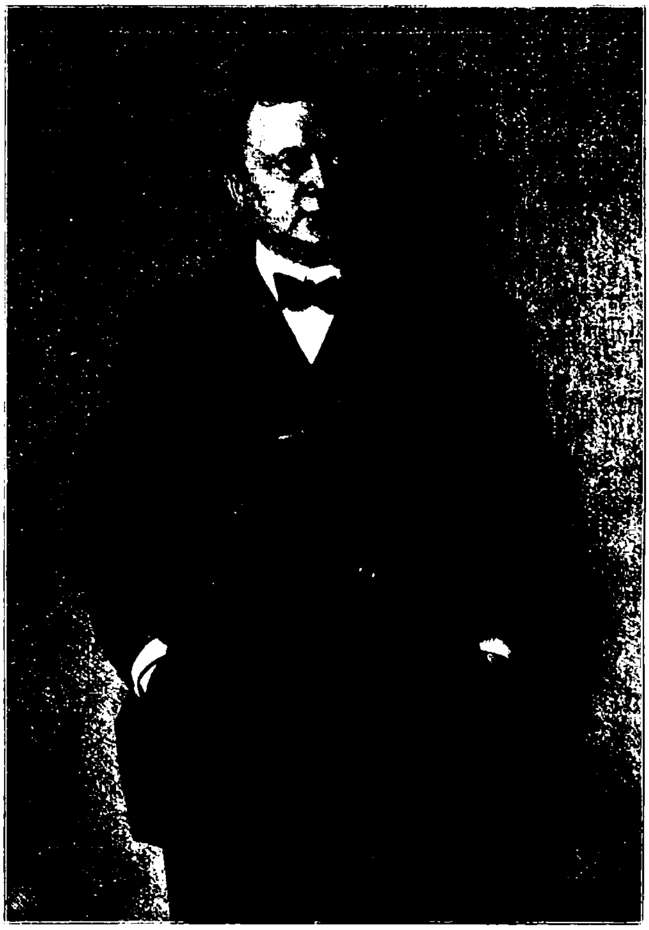
Diese unbeschreiblich schöne Stelle auf dem Orgelpunkte F zählt in ihrer schlichten Größe, ihrem tief empfundenen Ausdrucke zu den herrlichsten Offenbarungen des Meisters. Solche offensichtliche Schönheiten, sollte man meinen, müßten jedem im Banne einseitigen Parteiwesens noch

nicht völlig Untergegangenen die Augen öffnen. Aber weit gefehlt — „der Jude wird verbrannt", heute wie vor hundert Jahren und in weiteren hundert Jahren ebenso. Von dem Ausdrucke tiefster Trauer durchdrungen schließt dieses wundervolle Tongedicht, das zur vollendeten Wiedergabe nicht nur reifen Kunstverstand, sondern vor allem, wie eingangs erwähnt, Wärme der Empfindung voraussetzt. (Schluß folgt.)

München. Prof. **Heinrich Schwartz,** K. Bayr. Hofpianist.

Hans Gregor, der Berufene.

Am 24. Oktober, abends nach Schluß der Theater, konnte man in den Kaffeehäusern nördlich des Friedrichsbahnhofs das ganz unvermutet und überraschend auftauchende Gerücht hören, daß Hans Gregor, der Direktor unserer beliebten Komischen Oper, als Nachfolger Weingartners zum Direktor der Wiener Hofoper bestellt worden sei. Nun ist in den letzten Monaten über „Weingartner geht — Weingartner bleibt" so viel dummes Zeug in die Welt lanciert worden, daß eigentlich kein Mensch an diese neue Wendung der Wiener Krise mehr glauben wollte. Die Verbreiter wurden ausgelacht, und das erst recht, als man den Sekretär der Komischen Oper hinter einer „Schale Haut" erwischte und aus seinem Munde erfuhr, daß absolut nichts von der Berufung im Theaterbureau bekannt sei. Am anderen Morgen aber ging es den Lachern an den Kragen: da war es in allen Zeitungen zu lesen: Hans Gregor, Direktor der Wiener Hofoper. Dann folgte Wiener und Berliner Interview auf Interview, und es blieb halt kein Zweifel, daß wir einen der bedeutendsten Theaterleiter und glänzendsten Regisseure verlieren werden, während Wien sich seiner freuen darf.



HANS GREGOR.

Ja, es ist kein erhebender Gedanke, daß der einzige Mann, der in Berlin eine Oper aus der Schablone und dem langweiligen Formalismus herausheben und mit neuem Leben erfüllen konnte, uns verläßt. Nun wird es wieder ganz traurig werden, wie früher, ehe Gregor kam. Den Verlust kann nur der wirklich erfassen, dem die ganze blühende Traurigkeit unserer Hofoper klar geworden ist. Aber Gregors Wirken bildete nicht nur einen Gegenpol zur Hofoper. Sein Werk ist weit über die Stadtgrenzen hinausgegangen. Er wurde ein großer Umgestalter der Opernregie, die in vielen Gegenden durch sein Vorbild ein neues, lebensvolles Gesicht bekommen hat. Und das tat in mancher Hinsicht bitter not. Während im Schauspiel ein Max Reinhardt begonnen hatte, alles Steife in der Darstellung und Unzulängliche in der Dekoration zu beseitigen und durch Neues, unserem Empfinden und Schauen Näherstehendes zu ersetzen, blieb es in der Oper noch ganz beim Alten. Wagners Ideen wurden nur auf seine Werke bezogen und angewandt; bei den Opern anderer Komponisten wurde die Traditionsschablone zur unerträglichen Marter aller derer, die etwas über Opernregie nachdachten. Gregor, der, ehe er Theaterdirektor wurde, das Schauspiel geleitet hatte, trat mit den Forderungen des Schauspielregisseurs an die Opernsänger heran und nahm selbst die Ensembledarstellungen in die Hand. Dabei vergaß er nicht, daß eine große Anzahl Opern eine gewisse Aeußerlichkeit nicht entbehren könne, die man schlechtweg mit Opernhaftigkeit im besseren Sinne des Wortes bezeichnen darf. Damals, als er vor etwa zehn Jahren noch in Elberfeld das Theater leitete, hörte man zuerst von ihm. Ein Mozart-Zyklus, der im Rheinland besonders angezeigt, besucht und von der Presse beachtet wurde, wird wohl den Namen Hans Gregor zuerst in die weitere Welt getragen haben. Aber bald darauf hörte man von einem unglaublichen Vorfall: Frau Cosima Wagner hatte dem Direktor des Elberfelder Theaters die Erlaubnis entzogen, fernerhin Opern Richard Wagners aufführen zu dürfen, weil dieser Direktor manche Bestimmungen Wagners übertreten hatte. Nun kann aber heutzutage keine Bühne mehr ohne Wagners Werke auskommen. So mußte denn Gregor von einer Stätte weichen, an der er viel, sehr viel Gutes geleistet hatte. Ein geschickter Mann weiß sich aber immer zu helfen: Gregor ging nach Berlin und gründete die Komische Oper. Das wird nicht so einfach gewesen sein, wie es hier auf dem Papier aussieht, aber er setzte es durch, errichtete an der Weidendammer Brücke das seitdem weltbekannt gewordene Haus und begann als unumschränkter Herrscher seine weitwirkende Kunstregierung.

Was ist es nun eigentlich, was Gregor so in den Vordergrund gebracht hat? G u t e Regie wird doch an jedem besseren Theater angestrebt! — Gewiß, aber doch meistens nur in gewissen traditionellen Wegen. Gregor erfaßte seine Aufgabe etwa so: die Musik ist ein Teil der Oper, der nicht wichtiger werden soll als das Darstellerische und die Szenerie. Ergo müssen die Sänger zu durchdachter und ausgefeilter Auffassung ihrer Rollen angehalten werden, wie die Schauspieler. Ergo muß die Dekoration nicht nur dekorieren, sondern auch durchdacht und sinngemäß ausgeführt werden. Wenn aber dreien Momenten dieselbe Wichtigkeit zugemessen wird, so muß über dem Ganzen ein entsprechend starker, zusammenfassender Geist schweben, der sich eine Grundidee von dem Darzustellenden gemacht hat und gleichzeitig bis ins kleinste Detail hinein alles, was zur Ausführung dieser Grundidee notwendig ist, beständig vor Augen hat. Kein Darsteller darf mehr hervortreten wie der andere (also keine Stars!). Das Werk ist die Hauptsache und muß als solches dem Zuschauer ein Stück Wirklichkeit werden. Der letzte Statist, der kleinste Gassenjunge in „Carmen" ist genau so wichtig wie jeder Solist. Die Ensembles müssen wie w i r k l i c h e Ansammlungen von Menschen aussehen, von denen jeder sich seinem Impuls entsprechend bewegt. Die Häuser, Gärten, Gewässer, Zimmer etc. müssen dem e i n z e l n e n W e r k und der vom Aufführungsleiter darin erkannten Grundidee genau entsprechen, dürfen nicht zu hoch sein, nicht unwirklich bei Szenen, wo Versatzstücke als Deckungen dienen, nicht ohne Intimität, wo sie notwendig ist. Die Szene muß der jeweiligen Situation in puncto Ausdehnung entsprechen. So sahen wir z. B. in „Pelleas und Melisande" mehrere ganz kleine Räume, die gerade Platz genug ließen zu den von der Regie festgesetzten Bewegungen: das ergab eine wunderbare Intensität der Wirkung.

Man staunte über den Regievirtuosen Gregor, der es verstand, altgewohnten Bühnenbildern ganz neue Form und ganz neuen Ausdruck zu geben, und man erkannte auch zu gleicher Zeit, daß im Uebereifer oft des Guten zu viel getan wurde. Aber welcher Neugestalter, den eine schwungvolle Phantasie zur Arbeit antreibt, läßt das Maß nicht manchmal überfließen, ohne es zu gewahren? Gregor kam eben vom Schauspiel her und trat mit Schauspielergeist an seine Opernarbeit heran. Das ergab das Ungewöhnliche und brachte zugleich den schwersten Nachteil seines Wirkens: die Nebenordnung der Musik. Wenn Gregor ein ebenso starkes Herz für den musikalischen Teil der Oper mitbekommen hätte, so würde er dadurch sicherlich vor gewissen Regiedingen bewahrt worden sein. Leider hat er es bisher nicht verstanden, ein Orchester zusammenzubringen, das würdig neben die Bühnenleistung hintreten konnte. Leider scheint er auch den Kapellmeistern, in deren Wahl ihm mehrmals bedenkliche Mißgriffe passiert sind, nicht genügend Platz zur Hebung

der musikalischen Verhältnisse eingeräumt zu haben. Die Musik muß in der Oper obenan stehen, das wird Hans Gregor bei der Uebernahme seiner Arbeit in Wien noch völlig erkennen lernen müssen. Trotz all dem bedauert man in Berlin den Verlust dieses Mannes, der vor allen Dingen Leben und allgemeines Interesse für eine verjüngte Oper durch sein hiesiges Wirken gebracht hat, sehr aufrichtig. Er hat aber nicht nur durch seine Regiekünste Anerkennung gefunden, sondern auch durch den Mut, mit dem er unbekannte oder verschriene Werke zum Erfolg geführt hat. Auch da hat man ihm arge Mißgriffe vorgeworfen; aber wenn unter fünf Opern eine wirklich beachtenswerte ist, so bedeutet das ein ungewöhnlich günstiges Verhältnis. Manche von Gregor aufgeführte gute Oper hingegen, die vielleicht kein vollkommenes Kunstwerk ist, aber gewisse geniale Züge aufweist, an denen der Intelligente Freude hat, konnte kein Repertoirestück werden, denn der Intelligenten sind zu wenige, um ein so kostspieliges Institut wie eine Oper halten zu können. Und daß Gregor trotz zeitweiser enormer finanzieller Schwierigkeiten doch noch nicht den Glauben an die Kunst und seine Arbeit verloren hat, das ist vielleicht der idealste Zug an ihm, ein Zug, der bei Theaterdirektoren gewöhnlich mit dem Jugendmut abstirbt. Gregor aber ist bereits 45 Jahre alt, also darf man annehmen, daß er in seiner neuen glänzenden Stellung erst recht keines von seinen Idealen mehr aufgeben wird. **H. W. Draber.**

* * *

Zum Direktionswechsel an der *Wiener Oper* wird uns aus Wien geschrieben:

Noch haben sich die konservativen Wiener Gemüter nicht an den Direktionswechsel *Mahler-Weingartner* gewöhnt. und schon kommt die Nachricht, daß auch Weingartner einem Nachfolger Platz gemacht hat: *Hans Gregor*, dem Direktor der Komischen Oper in Berlin. Die Weingartner-Krise besteht freilich schon fast von dem Augenblick an, seit er im Amt war. In richtiger Erkenntnis seiner eminenten, aber rein musikalischen Fähigkeiten hatte er sich jahrelang der Bühne ferngehalten. Manches äußerlich Lockende mag ihn veranlaßt haben, das ihm angebotene Amt nicht zurückzuweisen. Allein er hatte mit ungeheuren Schwierigkeiten zu kämpfen: vor allem mit der gewaltigen Persönlichkeit seines Vorgängers, die sich jetzt, aus der Distanz, erst in ihrer ganzen Größe zu zeigen schien. Ueberdies sollte er, der ganz seiner Kunst lebende Musiker, nun einen großen administrativen Apparat beherrschen. Er wurde mit dem Wort „Defizit" gehetzt und jagte dem „Erfolg" nach, der nicht kommen wollte. Er war kein Bismarck des Theaters, der sagte: „Wo ich sitze, ist immer obenan". Er glaubte, dem Publikum in allen Stücken nachgeben zu müssen, und er, der Friedfertige, der nur Freunde wollte, schuf sich eben durch seine Konzessionen viele Gegner. Wohlgemerkt, nur als Operndirektor, nicht aber als Dirigent der Philharmonischen Konzerte, denen er ein idealer Leiter gewesen ist. Als nun zu alledem noch kam, daß die Schaffenslust immer heftiger in ihm rumorte und Vorfälle seines Privatlebens, die wirklich nur für die Beteiligten Bedeutung hatten, von der Oeffentlichkeit allzu hämisch kommentiert wurden, mag er das letzte bißchen Lust verloren haben, im Amt zu bleiben. Kein Starker geht mit ihm — sondern einer, gegen den man vielleicht als einzigen Vorwurf den erheben muß, daß er nicht seiner eigenen Erkenntnis folgte, sondern vermutlich der falscher Ratgeber. Denn er selber ist ein Künstler, und mancherlei Seichtes und Flaches, das er uns zu bieten liebte, sicherlich nicht sein eigener Geschmack. — Was haben wir nun von *Hans Gregor* zu erwarten? Den Reinhardt der Opernbühne nennt man ihn in Berlin. Seine Wahl bedeutet nicht nur einen Wechsel der Persönlichkeit, sondern auch des Systems. Gregor ist nämlich lediglich Theatermann, steht zur Musik kaum in Beziehungen. Einen Präzedenzfall in Wien muß man um dreißig Jahre zurück in der Aera *Jauner* suchen, sonst war jeder Direktor neuerdings Dirigent. Es wäre verfrüht, sich heute ein Urteil darüber bilden zu wollen, wie die Operndirektion eines Theatermannes mit einem ersten Kapellmeister an der Seite (hoffentlich wird dies *Bruno Walter*) werden mag. Es läßt sich indessen wohl denken, daß eine Menge Neues und Anregendes dabei herauskommen könnte. Der Oper als einer Sammlung von im Kostüm vorgetragenen Arien ist man gottlob gründlich überdrüssig geworden, der Wunsch nach neuer dramatischer Belebung taucht allenthalben auf. Auch das in der letzten Zeit bei uns wieder so beliebte „Star"-System hätte dann seinen letzten Atemzug getan. Daß ein tüchtiger Geschäftsmann den Kassenverhältnissen der Hoftheater gut täte, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden; aber nicht in der Weise, daß er blind dem „Erfolg" der unkünstlerischen Sensation nachläuft, sondern daß er ein gutes und abwechslungsreiches Repertoire schafft, daß er eine Verbilligung der Eintrittspreise herbeiführt, so daß die Hofoper wieder einer größeren Menge zugänglich werden kann, ja daß sie überhaupt zugänglich wird, was in Wien durch die kindisch-lächerlichen Schwierigkeiten des Kartenbezuges wobei der altösterreichische Amtsschimmel Triumphe feiert, nahezu unmöglich ist. All dies ist fast mehr Arbeit, als ein einziger Mann leisten kann. Auch Gregor wird nicht allen Anforderungen genügen können, die man an ihn stellen wird. Sei dem, wie es sei: wenn er sich nur als Persönlichkeit darstellt und behauptet, wird er willkommen sein.

L. Andro.

Fritz Reuter und die Musik.

Zu seinem 100. Geburtstage. Von Dr. ADOLPH KOHUT.

Der große plattdeutsche Dichter, der vor einem Jahrhundert — am 7. November 1810 — geborene *Fritz Reuter*, war zwar kein ausübender Tonkünstler, noch hat er die Musik mit theoretischen Werken bereichert, und doch darf zum Jubiläumsfest seiner auch im Zusammenhang mit der Musik gedacht werden. Denn es singt und klingt in seinen poetischen und prosaischen Schriften in reicher Melodienfülle, und gar oft befaßte er sich in ernster, noch mehr aber in scherzhafter Weise mit dem Leben und Denken und dem Tun und Treiben der Herren Musici. Hierzu kommt noch ein Umstand, der uns berechtigt, von einem Verhältnis Fritz Reuters zu der Göttin der Tonkunst zu sprechen: seine geliebte „Luising" oder „Wising", wie er sie scherzweise zu nennen pflegte, d. h. seine von ihm abgöttisch verehrte Gattin *Luise*, war ursprünglich Sängerin und Pianistin, und es waren in erster Linie ihre künstlerischen Eigenschaften, die das Herz des Dichters gefangen nahmen. Sie hatte einen wohlklingenden und prächtigen Sopran, und man nannte sie in Treptow an d. Tollense, wo das Ehepaar viele Jahre wohnte und sie in Wohltätigkeitskonzerten sowie in Gesangvereinen ihre Kunst zum besten zu geben pflegte, „die nordische Nachtigall". Besonders rühmte man ihren Schubertschen „Erlkönig". Einst schrieb Fritz Reuter an einen Komponisten, der zwei „Hanne-Nüte"-Lieder von ihm in Musik gesetzt hatte, begeistert von dem Gesangstalent seiner Frau in seiner scherzhaften Weise: „Meine Frau hat ihre Lieder arretiert, maltraitiert und schließlich exerziert, und als ich vor einigen Tagen in Eisenach war, auch produziert; denn meine bessere Hälfte ist eine Ur-Ur-Ur-Urenkeltochter der heiligen Cäcilie, und nur unter ihrer Führung ist es mir vergönnt, die Heiligtümer Apollos zu betreten, dieweilen ich in musicis barbarus sum. Nichtsdestoweniger bin ich ein großer Verehrer des Gesanges, und ein Volkslied verfehlt nie, seinen Eindruck auf mich zu machen, es ergreift mich stets sehr und reißt mich fort, sei's zum Ernst, sei's zum Scherz."

Der glückliche Bräutigam besang denn auch, wie man sich denken kann, in schwungvollen lyrischen Versen seine Luise als Sängerin und Künstlerin. Als sie im Anfang Mai 1847 ihr Jawort gab, daß sie ihm fürs ganze Leben angehören wolle, richtete er an sie ein Poem, von dem nur der nachstehende Vers hier mitgeteilt werden soll:

„Ich denke dein, wie eines frohen Sanges,
Der wie ein Trost zu mir herüberklingt,
Unwiderstehlich, wie die Lieb ein banges,
Gequältes Herz zu neuem Hoffen zwingt,
Wenn bei dem Glockenton voll süßen Klanges
Der Sehnsucht Trän' ins feuchte Auge dringt,
Das Herz mit seliger Vergessenheit umhüllet
Und jede Rache ruht und alle Schmerzen stillet."

Auch die Briefe des Bräutigams enthielten poetische Anlagen, in denen auf die künstlerischen Eigenschaften der Geliebten Bezug genommen wird:

„Was ist das Lied der Nachtigall,
Was ist ihr Brautgesang?
Was ist das Lied der Vögel all
Wohl gegen deiner Stimme Schall,
Wenn sie von Liebe sang?

Bereits in seinem ersten Werke, der im Jahre 1855 erschienenen köstlichen Erzählung in Versen: „De Reis' nah Belligen" (Belgien) spielen die Musikanten eine sehr amüsante Rolle. Vadder Swart und Vadder Witt haben auf dem landwirtschaftlichen Verein zu Güstrow öfter hören müssen, daß sie mit ihren Kenntnissen und Anschauungen hinter dem Zeitgeist, der Aufklärung und dem Fortschritt in unverantwortlicher Weise zurückgeblieben seien, darum entschließen sie sich eines Tages, ihre beiderseitigen Sprößlinge Fritz und Corl über Berlin nach Belgien zu bringen. Unterwegs aber passiert ihnen so manches Malheur. Schon die Fahrt nach Altstrelitz ist mit allerlei Schwierigkeiten verbunden, die Pferde gehen durch und der Küster verloren. Die sieben Kisten, in denen sich die unermeßlichen Proviantvorräte befinden, werden von einigen mutwilligen Musensöhnen ge-

leert und auf die Bäume gehängt. In Altstrelitz selbst gibt's eine große Prügelei mit einer Musikantentruppe, wobei Vadder Swart in die Trommel und Vadder Witt in den Kontrabaß stürzt. Beide aber werden von dem Herrn Bürgermeister in Strafe und Entschädigung, Schmerzensgeld und Kosten, zusammen weit über 100 Taler, verurteilt; hierauf feierliche Versöhnung mit den Herren Musici beim Glase Bier und Rundgesänge und gemeinsame Fahrt nach Berlin auf dem Omnibus. In Berlin gibt's wieder ein Malheur, und zwar in der „Musgeschicht", wie der olle Swart die Museen nennt. Vadder Witt hatte nämlich, um recht „forsch" zu erscheinen, von einem Musikanten, dem Bruder Vigelin (Violine), eine Hose von „Gummilastikum" gekauft und sich über dieses Prachtexemplar wie ein Kind gefreut, da er sie nach Belieben lang oder kurz machen konnte. Aber, o weh, dem Vadder Witt platzt der „Gummilastikum" gerade über den Knien, und zwar inmitten der feinen Herren und Damen im Museum, die jetzt statt der Gemälde diesen großartigen Riß bewundern. Man hilft sich so gut es gehen will und wandert nach dem Königlichen Opernhause, wo man unter Schauern von Ehrfurcht den Olymp erklettert und sich an dem „Freischütz" von Weber erquickt, der auf unser vierblättriges Kleeblatt einen tiefen Eindruck macht. „Oll" Witt kriegt bei dem Höllenspuk, der das Gießen der Freikugeln begleitet, den Grusel; Corl macht seiner Teilnahme in zu geräuschvoller Weise Luft und wird von einem höflichen Konstabler hinausgeführt. „Oll" Swart wundert sich, wie der „grüne Jungfernkranz", den er bisher nur in seinem Dorf gehört, plötzlich nach Berlin komme, und entschließt sich später „nach dem Rechten zu sehen", indem er mit Donnerstimme den betörten Max vor dem verhängnisvollen Schusse warnt, worauf er das Schicksal von Corl teilt und gleichfalls vor die Türe gesetzt wird. „Nahwer" Witt folgt ihm freiwillig. Fritz allein bleibt bis zu Ende; er glaubt sich im Himmel und träumt von Küsters Dürt (Dorothea).

Daß Fritz Reuter so manches hoch- und plattdeutsche Gedicht verfaßt hat, das sich wie Gesang liest und förmlich zur Vertonung herausfordert, darf ich wohl als bekannt voraussetzen. Daher wurden denn auch viele davon, die in „Hanne Nüte" vorkommenden Handwerksburschenlieder sowie verschiedene andere Gelegenheitsdichtungen Reuters in Musik gesetzt. Der bevorzugteste und begabteste Komponist Reuterscher Lieder war der noch lebende Tonkünstler *Johannes Schondorf*, ein Landsmann Reuters, geboren in Röbel (Mecklenburg). Ein Schüler von Theodor Kullak-Wuerst in Berlin, besuchte er von 1850—1854 das Stern-Kullaksche Konservatorium, war 1855 Dirigent des „Liederkranz" zu Neubrandenburg, wo bekanntlich auch Reuter viele Jahre hindurch lebte, wurde später Organist an den beiden dortigen Kirchen und ist seit 1864 Organist an der Pfarrkirche zu Güstrow und Gesanglehrer an der Domschule, sowie Dirigent des Gesangvereins.[1] Mit Fritz Reuter wurde er schon frühzeitig befreundet. Dieser hatte von der musikalisch-schöpferischen Kraft seines Landsmanns eine sehr große Meinung, und in der Tat verstand es Schondorf meisterhaft, den Intentionen des Dichters gerecht zu werden. Fritz Reuter verfaßte u. a. zu dem Sängerfest des Peene-Sängerbundes in Penzlin ein Chorlied zur Komposition für Schondorf, das aber umständehalber nicht vertont wurde, obschon es sich als Einleitungsnummer auf dem genannten Sängerfest sehr gut ausgenommen hätte. Penzlin als Gastgeberin begrüßt die fremden Gäste, und die Vereine der anderen Städte sprechen darauf ihren Gegengruß aus. Hierauf erscheint zwischen den Einzelgesängen der „Chor", und am Schlusse vereinigen sich alle Sänger zu einem begeisterten Hymnus auf Mecklenburg und das deutsche Vaterland. Mag dieser Schluß auszugsweise hier mitgeteilt werden:

Dat Land, wat unsre Weig is west,
Dat Leben uns hett geben,
Dat is dat Irst, dat is dat Best;
Oll Mecklenborg sall leben!
Hoch lew sien Sprak, sien ihrlich Ort,
Dat Mann för Mann sien Tru bewohrt,
Un säute Leiw sien Frugens!

Hoch sall uns' leiwes Dütschland bläuhn,
Uns' Vaderland för Allen!
Bet an den Rhein, bet äwer'n Rhein,
Sall hoch sin Vivat schallen!
Herun den Haut! un hoch de Hand!
Un geih't denn mal för't Vaderland,
Denn Dütschland holl tausamen!

[1] Johannes Schondorf hat außer Liedern (auch Kommersliedern) und Klavierstücken etc. hauptsächlich Werke für Männer- und gemischten Chor geschrieben: so 3 Gesänge zu Texten von Heinrich Seidel, Lose Blätter (auch Schulchöre sind drin), das drollige Bispill von Claus Groth, Vaterländische Gesänge, das Kaiser-Wilhelms-Lied usf. Vom Dichter ist seine Person kurz in der „Festungstid" als Jöching Lehndorf verewigt worden.

Wie schon erwähnt, hat Johannes Schondorf die Lieder des Dichters aus „Hänne Nüte" in Musik gesetzt. Und zwar das genannte Handwerksburschenlied für vierstimmigen Männerchor, des Maurers einziges Lied, das Schneiderlied, das kraftvolle Lied vom Eikbom und Fikens „swore Gedanken": „Du kannst din Flüchten recken". Im Juli 1860 sandte der Dichter dem Tonmeister die Lieder im Manuskript mit einem originellen, von Dr. A. Römer zum ersten Male in seinem Werk: „Fritz Reuter in seinem Leben und Schaffen" veröffentlichten Briefe zu, also lautend:

„Lieber Johannes Baptista, Evangelista, Componista, Violinista — insbesonders aber: Klavicimbellista! Anbei erfolgen die 5 versprochenen Unterlagen zur beliebigen Tonsetzung und bitte ich nun, die letztere so einzurichten, daß auch 5 Auflagen mit klingender Ergötzung erfolgen. Doch nun mal etwas, was wir später durchsprechen wollen: wie wär' es, wenn ich mal einen heiteren und gemütvollen Text lieferte zu einem musikalischen Machwerk, wie die Jahreszeiten von Haydn — natürlich viel kleiner und nicht im erhabenen, sondern im naiven Stil — z. B. unter dem Titel „Sommerabend" —, wo man die Gefühle eines unschuldigen und dabei etwas lümmelhaften Paares in der umgebenden Natur schildern könnte, und diese Musik könnte sich — ich weiß wohl, daß so etwas getadelt wird, — recht behaglich in der Malerei der Naturlaute ergehen; z. B. wenn der Liebende kniet und er durch Bauchdruck veranlaßt .... was würde das Fagott hier für einen Effekt machen! — Ueberlegen Sie sich das! — —

Nachricht erbitte ich mir gefälligst, denn ich will den Teufel tun und vernünftige Vorschläge vergebens machen.

Ihr

Fritz Reuter.

Siedenbollentin b/Treptow an der Tollense — Sonntag-Datum ist mir nicht bewußt."

1860 komponierte Schondorf auch eine Gelegenheitsdichtung Reuters, nämlich eine Festkantate für den Bürgermeister Hofrat Engel in Röbel an der Müritz, zu dessen 50jährigem Rechtsanwaltsjubiläum. Das gelungene Gedicht, das als Salonquartett mit Männerchor vorgetragen wurde, ist erst im Jahre 1896 durch den bereits genannten Dr. A. Römer veröffentlicht worden.

Johannes Schondorf haben wir auch ein Poem Reuters zu verdanken, das er zur hundertjährigen Wiederkehr des Geburtstages Friedrich Schillers verfaßt hat. Am 10. November 1859 wurde nämlich in Neubrandenburg, wo der Humorist damals lebte, der Säkulartag Schillers durch eine Festrede, Aufführung, lebende Bilder und ein Bankett pietätvoll begangen. Auch Reuter war mit ganzer Seele dabei und schrieb ein schwungvolles Festgedicht, das nach dem Mozartschen Bundesliede gesungen wurde. Dieses zur Vertonung wie geschaffene hochdeutsche Lied zu Ehren Schillers hat folgenden Wortlaut:

Festgesänge schallen prächtig,
Ernste Lieder tönen mächtig
Heute durch das deutsche Land.
„Hoch der Mann, der unserm Volke
Ward zur lichten Führerwolke
Durch der Zeiten Wüstensand."

Nacht lag auf den deutschen Landen,
Deutscher Sinn lag tief in Schanden
Unter fremdem Tand versteckt,
Da erstand des Volkes Mitte
Ein Verkünder deutscher Sitte,
Ein Prophet ward uns erweckt.

Blitze zuckten allerorten,
Donner folgten seinen Worten
Und ein edles Volk ward frei;
Jauchzend stürzt es in die Speere
Und um Vaterlands Altäre
Schlang es Siegeskränze neu.

Kehre wieder, hoher Sänger!
Rufe gegen fremde Dränger,
Gegen eignen Hauses Schmach.
Rufe deine Kämpfer, Ringer,
Rufe deines Geistes Jünger,
Rufe sie noch einmal wach!

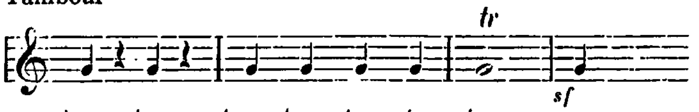
Auch zum Bankett hatte Fritz Reuter ein Trinklied beigesteuert, das Johannes Schondorf in Musik setzte. Dieses Poem wurde gleichfalls erst lange nach dem Tode des Dichters bekannt.

Fritz Reuter war ein Verehrer *Ludwig van Beethovens*. Wenn er es nur möglich machen konnte, wohnte er den jeweiligen Aufführungen des „Fidelio" bei. Auch ließ er es sich nicht nehmen, die Konzerte zu besuchen, in denen Beethovensche Kompositionen zu Gehör gebracht wurden.

Wenn seine Luising Beethoven spielte, war er ganz hingerissen, und er wurde nicht müde, ihrem Spiel Beifall zu zollen.

Etwas anders beurteilt Johannes Schondorf seinen Poeten in musikalischer Hinsicht. Der jetzt 76jährige Komponist hatte die Liebenswürdigkeit, mir persönlich folgendes mitzuteilen: „Reuter war durchaus unmusikalisch. Ich entsinne mich, daß ich ihn einmal von dem Einfluß der Militärmusik auf den stürmenden Krieger beim Angriff sprach.

— Ach was, entgegnete er, die Musik tut's nicht, aber der Tambour



der macht's. — „Im Anfang war der Rhythmus!"

Ein lustig Liedl gefiel ihm wohl. Er freute sich, wenn ich ihm die Komposition eines seiner Gedichte vortrug, aber er freute sich wohl nur, um mir eine Freude zu machen. Des Urteils enthielt er sich. Frau Louising hingegen sang und spielte Klavier. (Das in ihrem Besitz befindliche Instrument war ein recht bescheidenes Fabrikat.) Ich habe die prächtige Frau jedoch nur von fern musizieren hören. In meinem Beisein, selbst nicht gelegentlich der gemütlichen intimen Biersuppen-Abende, war sie nicht zu bewegen, eine Probe ihres Könnens zu geben."

* * *

Eine eigentümliche Fügung der Vorsehung wollte es, daß das Reuter-Museum mit dem *Richard-Wagner-Museum* in einer und derselben Stadt, nämlich in Eisenach, gemeinsam vereint, seine geweihte Stätte finden sollte. Was hier im Tode vereint ist, berührte sich im Leben in keiner Weise. Soviel wir wissen, hatte der Humorist keine persönlichen oder brieflichen Beziehungen zu dem Tondichter. Nur hier und da erwähnte er ihn scherzhaft in seinen Briefen, woraus man freilich auf die Stellung Reuters zu Wagner keine Schlußfolgerungen ziehen kann. Einen solchen Brief, datiert aus Eisenach den 16. September 1869, und gerichtet an den Bildhauer Afinger, der Reuter modellierte, wollen wir hier seines humoristischen und charakteristischen Inhalts wegen mitteilen:

„Hochverehrtester Herr!

Mit großem Vergnügen habe ich den Inhalt Ihres freundlichen Schreibens gelesen und noch mit größerem beantworte ich Ihren Brief. Zu jeder Stunde, die Ihnen genehm ist, sind wir bereit, Sie zu empfangen und haben die stille Hoffnung, daß es Ihnen auch noch jetzt, bei vorgerückter Jahreszeit, bei uns gefallen wird. Sie werden bei uns einen lieben und interessanten Besuch finden, den Professor von Budkowsky, der mich gemalt hat und sich jetzt angelegentlich mit meiner Frau beschäftigt; so wären denn drei freie Künste: die Plastik, die Malerei, und wenn ich so frei sein darf, auch die Poesie vertreten. Es fehlt, wie Sie sehen, nur noch ein Jünger der heiligen Cäcilia, ein Musiker, dann wäre das vierblättrige Kleeblatt fertig und da habe ich denn so gedacht, ob wir uns nicht den ‚Willa Wallhalla Laweih Wagner' dazu einladen wollen, dann würden die 4 freien Künste doch einmal unter einem Dache friedlich beisammen wohnen.

Herzlichen Gruß von meiner Frau und von mir an Sie und die Ihrigen.

Eisenach den 16. September 69. — Ihr Fritz Reuter."

Statt Richard Wagner war Reuters Gattin „Wising", die treffliche Sängerin, die vierte im Bunde. —

Für *Carl Maria v. Weber* hegte Reuter große Verehrung. Speziell seine „Preciosa" gefiel ihm außerordentlich, und in einem köstlichen Prolog, den er einst zum Polterabend verfaßte, benutzte er mehrere Personen und Motive des von Weber in Musik gesetzten Schauspiels „Preciosa". Besonders der famose Schloßvogt Pedro mit seiner burlesken Erscheinung und seinen burlesken Redensarten hatte für ihn etwas ungemein Sympathisches. Auch bei ihm hat Pedro einen Holzfuß. Er trägt einen dreieckigen Hut, eine Perücke mit gepudertem Zopf, einen breitschössigen Uniformschniepel mit buntem Kragen und Aufschlägen an Schoß und Aermel. In der Hand hat er ein großes Rohr mit blauem Knopf und herabhängenden Quasten und um den Leib einen Schleppsäbel. Gerade wie bei Weber, so wirft auch bei Reuter der famose Schloßvogt mit allerlei französisch korrumpierten, drolligen und komischen Redensarten um sich. Er beginnt mit der drastischen Phase:

> Donnerwetter Parapluie!
> Seit der großen Retirade
> Sah ich solche Wirtschaft nie.

Ebenso erzählt Pedro gerade wie in „Preciosa" die Geschichte, wie er um sein Bein gekommen sei. In amüsanter Weise verspottet Reuter hier die Feigheit des Aengstlichen und Vorsichtigen, bei dem der Mut in der Brust nicht die Spannkraft übt, der vielmehr auch in der Schlacht im Retirieren sein Heil sucht. Belustigend ist es auch, daß der Verfasser dem Schloßvogt Pedro Redensarten auch aus anderen Opern, wie z. B. aus Mozarts „Don Juan", in den Mund legt. So singt er einmal:

> Habe nun den Dicken dick,
> Will nicht länger bei ihm dienen,
> Will nicht länger Diener sein.

Auch Preciosa, die berühmte Zigeunerin, läßt er wiederholt handelnd auftreten. Die Lieder, die sie singt, gehören mit zu den schönsten Liederperlen, die wir von Fritz Reuter in hochdeutscher Sprache haben. Die ernsten und melancholischen Weisen endigen natürlich mit den drastischen und derben Spässen Pedros. Wenn alles ergriffen von den Klängen der Musik und den schmelzenden Liedern rührselig wird und weint, fährt Pedro dazwischen und ruft dem Jubilar zu:

> Bei der großen Retirade,
> Wo ich Bein verlor und Waden,
> Dies ist unser Hofjung Gnaden,
> Und dies ist das Stubenmädchen,
> Donnerwetter Parapluie!
> Unsre Dörthe, wissen Sie!

In demselben silbernen Hochzeits-Carmen finden sich allerlei Redensarten, die in Lortzings Oper „Zar und Zimmermann" vorkommen. So sagt die Zigeunermutter u. a.:

> Diese ausdrucksvollen Züge,
> Dieses Aug' wie ein Flambeau,
> Künden Eures Geistes Siege
> Seid ein zweiter Salomo.
> Keine Hofdirn remonstriert
> Und kein Hofjung rebelliert,
> Selbst kein . . . . . widerspricht,
> Wenn Euer Mund ein Machtwort spricht.
> Denn Ihr seid klug und weise
> Und Euch betrügt man nicht.

Das Bach-Fest in Heidelberg.

Vom 23. bis 25. Oktober 1910.

DAS große dreitägige Musikfest, das zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens des Bach-Vereins und Akademischen Gesangvereins in Heidelberg veranstaltet wurde, bedeutet einen vollen, glänzenden Triumph für den künstlerischen Leiter dieser Vereine, den Generalmusikdirektor Prof. Dr. *Philipp Wolfrum*. Was in diesen Tagen an wirklich großen, erhebenden künstlerischen Genüssen und Eindrücken geboten wurde, ist sein hohes unbestrittenes Verdienst. Denn um mit diesen Vereinen aus den frühesten Anfängen, gleichsam aus dem Nichts heraus, alle Schwierigkeiten und Gefahren siegreich überwindend, wirklich Großes, Bedeutendes und Wertvolles zu schaffen, dazu bedurfte es eines eisernen Willens, einer hingebenden Ueberzeugungstreue und künstlerischer Begeisterung, Eigenschaften, über die wie kaum ein anderer gerade Wolfrum in höchstem Maße gebot. In ihm vereinigt sich in glücklichster Weise die gewissenhafte Gründlichkeit des Gelehrten mit dem vorwärtsstürmenden Geist des Künstlers: die Programme seiner Konzerte sind Glaubensbekenntnisse dieses seltenen Mannes. Zu der liebevollen, stilgetreuen Pflege der Klassiker, besonders Bachs, gesellt sich seine begeisterte Anhänglichkeit an Wagner und Liszt, sein wagemutiges, kühnes Hintreten für unsere modernen Komponisten, für Strauß, Schillings und Reger. Seine künstlerischen Taten im Sinne dieser unserer größten ältesten und jüngsten Meister, für die er als Dirigent und Schriftsteller stets die ganze Kraft seiner reichen Persönlichkeit eingesetzt hat, sind in der Geschichte des musikalischen Lebens unserer Zeit mit goldenen Buchstaben verewigt.

Bis zu welcher Vollendung Wolfrum in geradezu mustergültiger, vorbildlicher Weise die seiner Leitung unterstehenden Vereine und auch das Städtische Orchester in Heidelberg heranzuziehen und emporzuheben wußte, davon legte eben diese Jubelfeier das glänzendste Zeugnis ab. — Den Beginn des Festes bildete eine Aufführung der *h moll-Messe*, wie ich sie lebensvoller und eindrucksreicher noch nie gehört habe. Chor und Orchester wetteiferten mit den Solisten (unter ihnen die bekannte Altistin Frl. Marie Philippi und der „Meistersänger" Dr. Felix v. Kraus) unter Wolfrums zielbewußter, überlegener Leitung zu glücklichstem Gelingen. Als nachahmenswertes Beispiel sei erwähnt, daß die Hauptproben zu den großen Aufführungen des Bach-Vereins den minderbemittelten arbeitenden Klassen gegen ein ganz

geringes Entgelt, gleichsam als Volkskonzerte, zugänglich gemacht werden.

Das zweite Konzert stand unter *Felix Mottls* künstlerischer Führung und brachte zunächst das Sechste Brandenburgische Konzert, das Konzert für zwei Klaviere in c moll, von Max Reger und Philipp Wolfrum vortreflich gespielt, und das von Karl Flesch ganz meisterhaft gespielte Violinkonzert in E dur. Mit dem Vortrag der großartigen Fantasie und Fuge in g moll für Orgel feierte Wolfrum auch als Beherrscher dieses Instruments große Triumphe. Auf die in Hans v. Bülows sehr feinsinniger Bearbeitung dargebotene Wiedergabe der h moll-Suite für Flöte und Streichorchester (der Flötist Philipp Wunderlich aus Dresden ist ein hervorragender Meister auf seinem Instrument) folgte der gelungene Versuch einer szenischen Aufführung der „*Bauernkantate*".

Die Höhepunkte des dritten Konzerts bildeten die von Karl Flesch mit ganz hervorragendem Stilgefühl vorgetragene d moll-Suite (mit der berühmten Chaconne) für Violine allein und die prachtvolle Ausführung des Fünften Brandenburgischen Konzerts. Das Zusammenspiel der Herren Reger, Wunderlich und Flesch in diesem Konzert unter Wolfrums stilvoller Leitung hinterließ den tiefsten Eindruck. — Einen krönenden Abschluß fand das Fest durch ein Konzert in der Peterskirche, bei dem die Kantaten „Christus, der ist mein Leben", „O Ewigkeit, du Donnerwort" und „Wachet auf, ruft uns die Stimme" zu herrlichster Aufführung gelangten. Seinen an sich schon 200 Sänger und Sängerinnen umfassenden Chor verstärkte Wolfrum bei dieser letzten Kantate noch durch etwa 60 Schüler der Oberrealschule und erreichte damit eine besonders für den Cantus firmus in diesem Werk sehr glückliche Steigerung des Ausdrucksvermögens. Die beiden anderen Kantaten wurden lediglich von Knaben- und Männerstimmen gesungen und somit dem Sinn des Werkes und der Absicht ihres Schöpfers möglichst nahe gebracht. Dieser erfolgreiche Versuch, der sich in schätzens- und dankenswerter Weise der Förderung der obersten Schulbehörde zu erfreuen hatte, wird wohl bald Nachahmung finden. Mit ganz besonderer Sorgfalt hatte Wolfrum, aufs beste unterstützt durch die Solisten Frl. *Philippi*, *Felix v. Kraus* und *Richard Fischer* (Tenor) den eminent dramatischen Kern dieser Kantate herausgearbeitet und damit eine tiefergreifende Wirkung erzielt.

Mit berechtigtem Stolz und hoher Freude darf Wolfrum auf dieses Fest, das Ergebnis seines fünfundzwanzigjährigen verdienstvollen Wirkens, zurückblicken; mit froher Zuversicht kann er auch in die Zukunft schauen: möge es ihm, von Sieg zu Sieg weiterschreitend, vergönnt sein, die goldenen Früchte seiner segensreichen künstlerischen Tätigkeit in reichstem Maße zu ernten. **August Richard.**

Zur Erinnerung an Erich Kloß.

Gestorben 1. November 1910.

IM Nachwort zu meinem soeben erschienenen Briefwechsel mit Heinrich v. Stein erzähle ich von jenem Festabende des Berliner Akademischen Wagner-Vereins im Mai 1887, an welchem ich unerwartet aus Bayreuth kommend mit Stein zusammentraf, der ahnungslos zum letzten Male dort im Kreise der, seinen Worten vom Meister lauschenden Jugend verweilte: vier Wochen darauf folgten wir seinem Sarge auf den ehrwürdigen Invalidenfriedhof in Berlin. Damals lernte ich unter den Vorstandsmitgliedern des Vereins den jungen stud. phil. Erich Kloß kennen; mit Hugo Dinger zusammen erfuhr er zuerst durch mich den Tod des verehrten und geliebten Lehrers und bereitete die Gedächtnisfeier vor, die wir kurze Zeit darauf begingen. Er machte mir sogleich den allerbesten Eindruck eines aufrichtigen, ernsten und warm fühlenden Jünglings, auf den man sich unbedingt verlassen durfte. Er war von der Theologie zur Philologie übergegangen, und wer dies in rechtem innerlichem Ernste tut, nicht einem glaubensmüden Zuge der Zeit folgend, der pflegt auch in die neue Laufbahn immer noch einen reinen Strahl des Lichtes und der Wärme mitzubringen, welche der Welt des religiösen Geistes angehören. Daß er nicht erstickt werde vom Staube des Alltags und der Lohnarbeit, dafür sorgt dann wohl am besten der Dienst in einer großen idealen Sache, wie unserer edlen deutschen Kunst, die uns unter dem Zeichen von Bayreuth wieder zu einer Glaubenssache geworden ist.

Dies war Erich Kloß' Glück und Segen, daß er — den bald ein Gehörleiden zwang, der erstrebten Lehrtätigkeit zu entsagen und sich dem „Journalismus" zu widmen — sein ganzes wahres Leben, das Leben seiner eigensten Persönlichkeit, dem Kunst- und Kulturideale Richard Wagners zu weihen innerlich berufen war und diesen Beruf bis an sein allzu frühes Ende mit erstaunlichem Eifer und wankelloser Treue erfüllen konnte. Wagner und Bayreuth war ihm Glaubenssache; der unermüdliche Dienst, der in diesem Falle noch immer oft ein Kampf sein muß, verklärte ihm sein wahrlich nicht leichtes, vielfach sorgenvolles Erdendasein und läßt uns nun das Erinnerungsbild des einfachen, selbstlosen, bescheidenen Mannes in einem seltenen reinen Glanze erscheinen. Eine sichere Energie der Gesinnung und eine vertrauenswürdigste Diskretion, diese schöne Vereinigung von Kraft und Feingefühl, machten ihn vorzüglich fähig, die große Aufgabe zu übernehmen, welche — leider unvollendet und vor dem bedeutendsten Teile durch den Tod jäh abgebrochen — seine Lebensarbeit recht eigentlich krönen sollte: die Herausgabe der Briefe Richard Wagners.

Nachdem er, ein treuer Mitarbeiter an den „Bayreuther Blättern" als Referent über Wagner-Literatur, seit mehr als einem Jahrzehnt in verschiedenen anderen Zeitschriften (außer der „Neuen Musik-Zeitung" vornehmlich „Bühne und Welt", „Musikalisches Wochenblatt", „Musik") durch zahllose Aufsätze über Wagnerianische Themata in einer allgemein ansprechenden und wohlunterrichtenden Weise sich bekannt gemacht und diese reiche Tätigkeit auch in Buchform mehrfach zusammengefaßt und erweitert hatte (1901: Richard Wagner, wie er war und ward; 1904: Wagner-Jahrbuch; 1908: Wagner-Anekdoten, und 1909: Wagnertum in Vergangenheit und Gegenwart), war ihm seit 1908 durch das Vertrauen des Hauses Wahnfried die Redaktion und Herausgabe jener zur Kenntnis von Wagners Leben und Leiden so bedeutenden und unentbehrlichen Briefe übertragen worden, welche angeschlossen an die von Glasenapp herausgegebenen „Bayreuther Briefe" in den folgenden Jahren bei Schuster & Löffler in Berlin erschienen: „Richard Wagner an seine Künstler" und „Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen". Seine letzte vollendete Arbeit dieser Art war die vervollständigte Neuausgabe des Briefwechsels zwischen Wagner und Liszt, die nun bei Breitkopf & Härtel erscheint. Daneben gab er uns die nützlichen Festspielbegleiter: „Richard Wagner über seinen Lohengrin" (1908 bei Pätel), „Richard Wagner über seine Meistersinger" (1910 bei Breitkopf & Härtel). Es bleibt tief zu beklagen, daß es diesem für das verantwortungsvolle Werk durch Charakter und Können so vorzüglich geeigneten Getreuen nicht vergönnt sein sollte, die eben in Arbeit genommenen Vorbereitungen zu einer späteren Gesamtausgabe der Briefe weiterzuführen. —

Das Geschick des Menschen geht seinen Weg über Wünsche, Pläne, Hoffnungen hinweg und hat seine eigentümliche Art, die wir, auch wenn sie uns schmerzlich betrifft, still ergeben ehren müssen: unbekümmert um das, was uns als Notwendigkeit erschien, für den Einzelnen des Daseins große Not zu wenden und zu enden. Erich Kloß hat es auf die für die beklagenswerten Seinen und für uns, denen er wert gewesen, grausamste Weise durch einen gewaltsamen Unglücksfall in seinem 47. Lebensjahre hinweggerafft. Wenn wir seiner dankbar und treulich gedenken, werden wir uns vielleicht als menschlichen Trost sagen, der rasche Tod habe ihn vor schwereren Leiden bewahrt; aber eine solche augenblickliche Erwägung verblaßt vor der einen bestimmten und bleibenden Empfindung: daß dieses Leben, mochte es enden, wann und wie es mußte, der vollendete Ausdruck gewesen ist eines reinen Idealismus in Treue und Glauben, in Tat und Werk, einer vornehmen Persönlichkeit, stets hoher Achtung und ehrender Erinnerung wert!

Hans v. Wolzogen (Bayreuth).

Kritische Rundschau

Barcelona. In vergangener Saison ist Hofkapellmeister *Franz Beidler* von dem hiesigen Publikum als Operndirigent im Gran Teatro del Liceo sehr gefeiert worden. Und das mit Recht; denn er brachte hier zum ersten Male *Wagners* Tristan, *d'Alberts* Tiefland, *Straußens* Salome und vor allem den ganzen Ring des Nibelungen zur Aufführung. Den großen Bemühungen des deutschen Meisters verdanken die Musikfreunde die gute Wiedergabe dieser Werke, und insonderheit waren es die Ring-Aufführungen, die dank der gewissenhaften Einstudierung und mit ausgesuchten Solisten (Siegfried: Borghatti) die vollste Anerkennung des Publikums und der Presse hatten. Wie die Direktion des Liceos nun veröffentlicht, wird die Leitung des Opernorchesters in kommender Saison der bekannte italienische Komponist *Luigi Mancinelli* übernehmen. — Brillant und reich an angenehmen Ueberraschungen war die verflossene Saison, doch auch die kommende wird ein nicht minder reichhaltiges und schönes Programm aufweisen. Als Eröffnungsvorstellung

wird *Spontinis* Oper „La Vestale" gegeben. Dieses Schmuckstück klassischer Musik wurde in vergangener Spielzeit in der „Scala de Milano" mit großem Erfolge aufgeführt. (Siehe darüber „N. M.-Z." No. 8 des 30. Jahrgangs. Red.) Ferner wird *Webers* „Euryanthe", die man hier seit Jahren nicht hörte, gegeben werden. Mancinelli selbst wird seine letztkomponierte einaktige Oper „Paolo é Francesca" drigieren, die bei ihrer Erstaufführung in der Scala zu Mailand durchschlagenden Erfolg hatte und von verschiedenen größeren Bühnen erworben wurde. Das Libretto dieser Oper hat Arturo Colautti verfaßt, der die Dantesche Episode in schöne Verse formte. Weiter erscheint als Novität die Oper „Il Figliuol Prodigo" von *Claudio Debussy*, dem vielgeliebten Schüler César Francks und Komponisten von „Pelleas und Melisande". Das Publikum Barcelonas kennt einige bedeutende Konzertstücke des Meisters. Mancinelli hat ferner die Oper in vier Akten „La Wally" von *Alfredo Catalani*, dem tapferen Vorkämpfer der modernen italienischen Schule, vorgesehen. Dies über die Neuheiten, die uns das Liceo im kommenden Winter beschert. Auch dem Dichterkomponisten Wagner wird man wie in vergangener Saison huldigen und seinen Tannhäuser und die Meistersinger zur Aufführung bringen. Hoffentlich ist es uns vergönnt, die Bellincioni als Darstellerin in Straußens Salome auch in diesem Winter begrüßen zu können. *Bellinis* Oper Norma wird nach langer Zeit auch mal wieder gegeben werden. — Voraussichtlich wird das Liceo wie im vergangenen Jahre seine Pforten anfang Dezember öffnen. *K. Ittelberger.*

Görlitz. Unsere Stadt, die fast ohne Unterbrechung durch drei Jahrzehnte hindurch eine Heimstätte der Schlesischen Musikfeste war und als solche einen achtunggebietenden Ruf als Musikstadt erlangte, hat mit der am 27. Oktober erfolgten Eröffnung einer neuen Musikfesthalle einen weiteren Schritt vorwärts zu vollkommener Verwirklichung musikalisch künstlerischer Absichten und Ideale getan. Das herrliche Bauwerk mit prächtigen Saalräumen hat den Charlottenburger Architekten *Bernhard Sehring* zum Erbauer. Am Eröffnungstage bildete naturgemäß den Glanzpunkt des Ganzen das in vornehmstem Stile gehaltene Konzert — eine wirklich große und in Wahrheit eindrucksvollste Tat. Bach mit Präludium und Tripelfuge in Es dur für Orgel (meisterhaft von Domorganist *Bernhard Irrgang* aus Berlin gespielt), Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen" und „Magnifikat" für Chor und Beethoven mit der Neunten Symphonie mit Schlußchor beherrschten das Programm. Novität war die von Prof. Dr. *Max Seiffert* (Berlin) bearbeitete Kantate. Solistisch tätig waren Frl. Tilia Hill, Amsterdam (Sopran), Frau de Haan-Maniferges (Alt) und die Hofopernsänger Kirchhoff (Tenor) und Griswold (Baß). Generalmusikdirektor Dr. *Muck*, der musikalische Leiter des Festabends, erntete für seine geniale Dirigententätigkeit wahre Beifallsstürme und prächtige Lorbeerspenden. — Der langjährige Protektor der Schlesischen Musikfeste, *Graf von Hochberg*, wurde geehrt durch Verleihung des Ehrenbürgerrechts der Stadt Görlitz und durch Aufstellen seiner Büste in der Festhalle. *-rt.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Wie die „Frankf. Zeitg." berichtet, sind für die Festspiele 1911 in *Bayreuth* außer für „Parsifal" (7. und 8. August), wofür Vormerkungen erst von Mitte Februar 1911 an angenommen werden, bereits jetzt sämtliche Plätze ausverkauft.

— *Richard Straußens* neue „Komödie für Musik" „Der Rosenkavalier" ist bisher von nachstehenden Opernbühnen zur Aufführung angenommen: Bremen, Budapest (Königl. Ungarisches Opernhaus), Dresden (Hofoper), Frankfurt a. M., Hamburg, Leipzig, Mailand (Teatro alla Scala), Mainz, München (Hofoper), Nürnberg, Prag (Königl. Böhmisches Nationaltheater), Wien (Hofoper). Diese Theater beabsichtigen, das Werk noch in dieser Saison, unmittelbar nach der in der zweiten Hälfte des Monats Januar geplanten *Dresdner* Uraufführung, in Szene gehen zu lassen. In Mailand wird die Oper in italienischer Sprache, in Budapest in ungarischer und in Prag in böhmischer Sprache aufgeführt. Auch die englische und französische Uebersetzung des „Rosenkavaliers" geht demnächst ihrer Vollendung entgegen.

— Das Hoftheater in Mannheim hat die erste deutsche Aufführung von *Julius Bittners* zweiaktiger Oper „Der Musikant" herausgebracht und damit einen durchschlagenden Erfolg erzielt, der der volkstümlich schlichten, liebenswürdigen und humorvollen Musik und dem unterhaltenden gemütstiefen Textbuch nicht weniger zu danken war als der tüchtigen Aufführung. *H.*

— *Wilhelm Kienzl* hat in Aussee die Komposition einer dreiaktigen Oper, betitelt „Der Kuhreigen", beendet, deren Libretto nach einer Novelle von Rudolf Hans Bartsch von *Richard Batka* verfaßt ist.

— Die *Regensburger* Oper kündigt unter Leitung von Direktor Dr. *Maurach* an: den ganzen Nibelungenring und einen Mozart-Zyklus. Als Novitäten: C. M. v. Webers „Drei Pintos", Massenets „Manon", Wolf-Ferraris Oper „Susannens Geheimnis" und Goldmarks „Wintermärchen". Die Meistersinger werden in neuer Einstudierung gegeben. Als Heldentenor wurde engagiert Wilhelm Otto von der New Yorker Metropolitan-Oper, als hochdramatische Sängerin Käthe Singer vom Metzer Stadttheater, als Opernsoubrette Käthe Ney vom Züricher Stadttheater, als seriöser Baß Franz Bassin vom Posener Stadttheater. Die übrigen Kräfte sind so ziemlich die gleichen wie im Vorjahre.

— n *Linz a. D.* hat die Erstaufführung der Volksoper „Der Müller und sein Kind" von dem blinden Komponisten *Bela v. Ujj* freundlichen Erfolg gehabt. Das bekannte Raupachstück gleichen Namens wurde von Schreder und Prosl umgearbeitet und gewann durch schärfere Betonung des ethischen und symbolischen Momentes. Der Musik Ujjs fehlt es an plastischer Dramatik. Er arbeitet fast nur melodisch, zeichnet mit gewandter Deklamationsschärfe. *G.*

— Die diesjährige Saison der Scala in *Mailand* wird am 18. Dezember mit Wagners „Siegfried" eröffnet. Sonst ist aus dem Programm hervorzuheben: neben Straußens „Rosenkavalier" eine neue Oper „Edelweiß" („Fior di neve") von Lorenzo Filiasi, der mit seinem „Manuel Menendez" vor einigen Jahren den Sonzogno-Preis gewonnen hat, und endlich eine altitalienische komische Oper „Die geheime Heirat" von Cimarosa, ein Werk, das seit dem Jahre 1828 nicht mehr in der Scala gegeben worden ist.

*

— Das nächste *Weimarer Tonkünstlerfest* wird auf einstimmigen Beschluß des Vorstandes des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" und der Generalintendanz des Hoftheaters, sowie Peter Raabes, des Vorsitzenden des Liszt-Kuratoriums, aus Gründen lokaler Art nicht, wie erst bestimmt war, in Weimar, wo ein großer Musiksaal fehlt, sondern in einer andern Stadt abgehalten werden, wo die lokalen Verhältnisse eine Ehrung Liszts in größerem Stile gestatten. Dagegen soll in Weimar das übernächste Tonfest, im Jahre 1912, stattfinden. — Dazu können wir mitteilen, daß die andere Stadt *Heidelberg* ist, wo der Plan, ein Liszt-Fest großen Stils zu veranstalten, sofort den nötigen künstlerischen Widerhall fand. Strauß und Nikisch haben unter anderen ihre Teilnahme zugesagt. Für den ersten Tag ist der „Christus" mit einem Massenchor, für den zweiten die Dante- und die „Faust"-Symphonie vorgesehen. Der dritte soll solistische Aufführungen (Busoni) usw. bringen. Es ist nicht daran zu zweifeln, daß mit diesem Liszt-Feste das musikalische Heidelberg ein neues Ruhmesblatt in seinen Kranz flicht.

— Wie man uns schreibt, haben in *Dortmund, Gelsenkirchen* und *Köln* (Tonkünstlerverein im Konservatorium) Sigfrid-Karg-Elert-Abende (Fantasie und Fuge, 2. Partita Passacaglia, 1. Klaviersonate etc.) mit starkem Erfolge stattgefunden.

— *Hugo Kauns* zweite Symphonie für großes Orchester, die ihre Uraufführung im Gewandhaus zu *Leipzig* erlebte, soll in der kommenden Spielzeit in Berlin (Nikisch), Wien (Weingartner), Düsseldorf (Panzner), Weimar (Raabe) und Hagen i. W. (Laugs) aufgeführt werden.

— Der Münchner Musikforscher Dr. *Ludwig Schittler* hat festgestellt, daß das populäre, in verschiedenen Klavierbearbeitungen verbreitete Orgelkonzert in d moll von Friedemann Bach keine Originalkomposition, sondern nur die Uebertragung für Orgel eines Violinkonzertes von *Vivaldi* ist.

— Die *Breslauer* Singakademie beabsichtigt, ein „Te Deum" von dem Münchner Tonsetzer W. Furtwängler zur Uraufführung zu bringen.

— *Adolf Vogl*, der Komponist des Musikdramas „Maja" hat eine neue größere Komposition „Gewalt der Tonkunst" (aus Herders Stimmen der Völker) für Männerchor, Sopransolo und Orchester vollendet, die am 10. Dezember im Konzert des Stuttgarter Lehrergesangvereins von Hofkapellmeister Band zur Uraufführung gebracht wird.

— Dr. Karl Mennicke (Glogau) will mit dem Philharmonischen Orchester in *Berlin* eine Symphonie von *Julius Weismann* und eine von *Ewald Sträßer* zur Aufführung bringen.

— *Karl Loewes* Passionsoratorium „Das Sühneopfer des neuen Bundes" für Soli, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel, ist bisher nur wenig bekannt geworden. Der Grund hierfür ist in dem Fehlen des Klavier- bezw. Orgelauszuges und der Stimmen zu suchen. Beides gibt demnächst die Verlagsbuchhandlung F. W. Gadow & Sohn in Hildburghausen, wo früher schon die Partitur erschienen ist, heraus. Zur Aufführung ist kein großer Apparat nötig, die Solopartien können von guten Dilettanten übernommen werden. Eine Erleichterung für kleinere Chöre ist ferner der Vorzug, daß jeder der drei Teile für sich und ohne Orchester, also nur mit Orgelbegleitung aufgeführt werden kann.

— In *München-Gladbach* wurde mit dem I. Abonnementkonzerte des städt. Gesangvereins Cäcilia unter der Leitung

des städt. Musikdirektors H. Gelbke die Saison eröffnet. Der Leonoren-Ouvertüre, die formvollendet wiedergegeben wurde, folgte Brahms' D dur-Symphonie, die reichen Beifall auslöste. Weniger befriedigte Bachs Brandenburg. Konzert No. 3 in der Steinbachschen Bearbeitung mit 50 Streichern (!). — Als Solisten waren Prof. v. Kraus und Frau v. Kraus-Osborne verpflichtet, die Schubert- und Brahmssche Lieder zu Dank vortrugen. *R. H.*

— Prof. Dr. *Fritz Volbach* wird diesen Winter im Akademischen Musikverein zu *Tübingen* zwei große Konzerte veranstalten. Der erste Abend am 3. Februar 1911, der nur vom Akademischen Orchester bestritten wird, bringt u. a. Beethovens II. Symphonie, während das Programm des zweiten Vereinskonzertes am 18. Februar Berlioz' Fausts Verdammung aufweist. Zu dieser Aufführung ist das Münchner Tonkünstlerorchester verpflichtet worden. *R. H.*

— Bei der Jahrhundertfeier des Königl. Lehrerseminars in *Plauen* ist ein Werk für Soli, Männerchor und Orchester „Auf der Väter heil'gen Spuren", Text von Oberschulrat Römpler, Musik von Seminarlehrer *J. Hetter* aufgeführt worden. Die Lokalkritik rühmt den modernen Geist der Komposition.

— Georg Schumanns „Ruth" soll im Mai ihre erste Aufführung in England anläßlich des Sheffielder Musikfestes unter Leitung von Henry Wood erleben.

— Im Verlage von *F. E. C. Leuckart* in Leipzig sind zwei Orchesterwerke, nämlich *Frederick Delius'* „Dance Rhapsody" und *Richard Mandls* „Ouvertüre zu einem gaskognischen Ritterspiele" erschienen, die in verschiedenen Städten bereits aufs Programm für diese Saison gesetzt sind.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Wagneriana.* Die Inschrift für die Wagner-Gedenktafel am Palazzo Vendramin in *Venedig* hat *d'Annunzio* verfaßt. Sie lautet in deutscher Uebertragung: „In diesem Palast fühlt unsere Seele den letzten Atemzug Richard Wagners sich verewigen, wie die Flut, die den Marmor umkost."

— *Von den Theatern.* Ueber den Plan, im Weltbade *Karlsbad* ein groß angelegtes *Opernfestspielhaus* zu bauen, das in ungefähr zwei Jahren fertiggestellt werden soll, wird uns geschrieben: Die Spieldauer ist in die Karlsbader Hochsaison, d. i. von Mitte Juni bis Mitte August, gelegt. Alle bedeutenden Gesangskräfte sollen zur Mitwirkung von mustergültigen Aufführungen der Werke älterer und moderner Opernkomponisten herangezogen werden. An der Spitze eines Konsortiums steht Direktor *Dippel* in New York, der wieder *Felix v. Weingartner, Mahler, Richard Strauß, Slezak* und eine Reihe weiterer Kunstgrößen für die Angelegenheit interessiert hat. Das vorläufig nötige Kapital von vier Millionen Kronen ist durch amerikanische, österreichische und deutsche Kapitalisten bereits aufgebracht. Den schwierigsten Punkt bildet dermalen die Platzfrage. Da auch die Stadt Karlsbad dem Projekte sehr entgegenkommend gegenübersteht, wird jedoch auch diese Frage baldigst gelöst werden. Das Stadtverordnetenkollegium wird gewiß den Vorschlag der Projektanten günstig erledigen und den gewünschten Baugrund im sogen. amerikanischen Viertel kostenlos abtreten. Dieses Grundstück wäre geradezu ein idealer Platz für das Festspielhaus. *K.*

— *Von den Konservatorien. Adrian Rappoldi* ist als Hochschullehrer für das höhere Geigenspiel ans Königl. Konservatorium in *Dresden* berufen worden.

— *Eröffnung der Berliner Theaterausstellung.* Die feierliche Eröffnung der ersten deutschen Theaterausstellung hat in *Berlin* in den Ausstellungshallen am Zoologischen Garten stattgefunden. Die Ausstellung ist von den großen Hoftheatern Deutschlands einschließlich des Wiener Burgtheaters beschickt; dagegen fehlen die großen Privatbühnen fast gänzlich. München, Stuttgart, Dresden und Meiningen sollen nach allgemeinem Urteil die Glanzpunkte bieten.

— *Städtische Musikpflege.* In *Mülhausen i. E.* wird die Errichtung eines städtischen Orchesters beabsichtigt, da die bisher als Theaterorchester verwendete Militärkapelle zu hohe Ansprüche gestellt hat.

— *Denkmalpflege.* Eine Gedächtnisfeier für *Pablo Sarasate* ist in *Biarritz* in der Villa Sarasate, die nach dem Tode des Meisters in den Besitz der Frau Berthe Marx-Goldschmidt übergegangen ist, abgehalten worden. Das Konzert, bei dem fast ausschließlich Werke Sarasates aufgeführt wurden, bildete gleichzeitig eine Vorfeier zur Enthüllung eines Gedenksteines für den großen Geiger, die am nächsten Tage stattfand.

— *Preiserteilung.* Der Mendelssohn-Preis für Komponisten ist dem Zögling des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M., *Ernst Toch,* zuerkannt worden.

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen. Enrico Caruso* hat bei einem Vortrage im Potsdamer Palais am Abend des Geburtstages der Kaiserin den Titel eines königl. preußischen Kammersängers erhalten. (Caruso ist der achte lebende Künstler, der diesen Titel führt. Außer ihm sind preußische Kammersänger: H. Ernst, Niemann, Mierzwinski, Sylva, Ernst Kraus, Paul Knüpfer und Julius Lieban.) In andern Ländern geht man mit dem Titel nicht so sparsam um wie in Preußen. So ist soeben erst wieder *Karl Burrian* bei seinem Gastspiel in Stuttgart zum Kammersänger ernannt worden. Frau *Preuse-Matzenauer* erhielt die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. — Dem städtischen Kapellmeister in Schanghai, *Rudolf Buck,* ist für seine Verdienste um die Pflege deutscher Musik in Ostasien der Titel eines königl. preußischen Professors verliehen worden. — Der Wiener Stadtrat hat dem Komponisten *Karl Goldmark* in Anerkennung seiner Verdienste auf künstlerischem Gebiete die Große goldene Salvator-Medaille verliehen. — Der Großherzog von Oldenburg hat dem Hofpianisten Prof. *Heinrich Lutter* (Hannover) die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

— In Münchner Kreisen, die Bayreuth nahestehen, wird davon gesprochen, daß *Georg Beidler,* der Schwiegersohn Cosima Wagners, an die Münchner Hofoper berufen werden soll. Hierzu erfährt der Korrespondent des „Berliner Tageblattes" von „eingeweihter Seite", daß man in München allerdings daran denkt, zur Entlastung Mottls einen weiteren Hofkapellmeister zu engagieren, daß hierfür aber in erster Linie der Kapellmeister Cortolezis, der als Mottls Protegé gilt, in Betracht kommt. Eine Berufung Georg Beidlers nach München unter der Aera Mottl kann als nahezu ausgeschlossen gelten. (Ist Mottl-Wien „ausgeschlossen"? Red.)

— Man schreibt uns aus *Berlin:* „Alle Freunde der edlen italienischen Gesangskunst, die den Tod Lampertis als Lehrers des Bel Canto aufrichtig beklagen, werden es mit Freuden begrüßen, daß Signorina *Franceschina Prevosti* sich entschlossen hat, einige begabte Schüler und Schülerinnen in ihrer Kunst zu unterrichten. Signorina Prevosti ist zwar durch zahlreiche Gastspiele in Anspruch genommen; sie wird es aber trotzdem einrichten, sich einen Teil des Jahres in Berlin dem Unterricht widmen zu können." *-str.*

— Aus *München* wird von Angriffen gemeldet, die ein Herr Hans Dill in Flugblättern fortgesetzt gegen Felix Mottl gerichtet hat. Mottl hat nunmehr gegen Dill die Beleidigungsklage angestrengt.

— Aus *Paris* wird der „Frankf. Ztg." geschrieben: Zum sechsten Komponisten der Kunstakademie ist *Charles Widor* mit 21 gegen 11 Stimmen gewählt worden. Er war sicher der würdigste unter seinen fünf Rivalen und wird sich neben Saint-Saëns, Massenet, Paladilhe, Dubois und Fauré besser ausnehmen als der fast nur im Fachkreise des Konservatoriums bekannte Lenepveu, den er ersetzt.

— Der durch seine erfolgreichen Aufführungen klassischer wie moderner Orgelwerke (Reger, Liszt, Saint-Saëns, Widor und andere) bekannte Orgelvirtuose *Karl Beringer* ist zum Organisten an der neuen evangelischen Garnisonkirche in *Ulm a. D.* ernannt worden. Die dortige moderne große Orgel (*Gebr. Link* in Gingen a. Br.) wird ihn wohl in seinen künstlerischen Bestrebungen bestens unterstützen.

— *Robert Radecke* hat in Berlin unter allgemeiner Teilnahme der musikalischen Welt am 31. Oktober seinen 80. Geburtstag gefeiert.

— Das 25jährige Dirigentenjubiläum hat der königl. Musikdirektor *Georg Hüttner* in Dortmund gefeiert.

— Der bekannte Leipziger Pädagoge und Musiker *Hans Sitt* hat seinen 60. Geburtstag gefeiert.

— *Eduard Kremser* ist nach mehr als 40jähriger Tätigkeit als Chormeister des Wiener Männergesangvereins in den Ruhestand getreten.

— Am 25. Oktober ist in *Köln a. Rh.* der langjährige Opern- und Konzertreferent Prof. *Hermann Kipper* im Alter von 84 Jahren gestorben. Er war der älteste Musikreferent. Zu Anfang dieses Jahres erst legte er die Feder aus der fleißigen Hand. In Anbetracht seiner Verdienste ernannte ihn damals der Presseverein zu seinem Ehrenmitglied. Den Lesern der „N. M.-Z." ist er kein Unbekannter. Auch kompositorisch ist Kipper an die Oeffentlichkeit getreten. Verschiedene Tongemälde für Klavier und Gesangsszenen sind von ihm im Verlage von Tonger erschienen. Durch Herausgabe eines Sonatinen- und Sonatenalbums, sowie der Kinderstücke von Mendelssohn, die gleichfalls in genanntem Verlage herauskamen, bewies er, daß er ein nicht zu unterschätzender Musikpädagoge war. *X.*

— Tragischerweise hat am 23. Oktober der Violinprofessor am Prager Konservatorium *Ferdinand Lachner,* 54 Jahre alt, seinem Leben und erfolgreichen pädagogischen Wirken ein Ende bereitet. Er war ein Schüler von Bennewitz und genoß auch als Kammermusikspieler einen guten Ruf. *P.*

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

DER Anfang, wo das Thema ganz einfach gegeben war, ging, aber dann kam ein Lauf, den das Fräulein mit einer rasenden Geschwindigkeit nehmen ließ, nach der Methode des Jules Verneschen Schnellzuges, der nicht Zeit hat, von der defekten Eisenbahnbrücke herabzufallen. Manchmal aber gab es bei Susanne doch eine Katastrophe — sie blieb stecken. Und dann schrie das Fräulein ihr so laut den nächstfolgenden Ton immer wieder in die Ohren, indem sie dabei taktgebend mit den Händen in der Luft herumfuchtelte, daß es den Eindruck machte, als sollte ein im Morast versunkener Gaul zu unerhörten Anstrengungen, wieder herauszukommen, angefeuert werden. Susanne wußte dann nicht aus noch ein, und das Ende vom Lied war eine Weinerei, worauf regelmäßig das etwas besänftigte Fräulein den landläufigen Trost auskramte, es habe noch niemand ohne Tränen Klavierspielen lernen.

Doch eines Tages kam in diese tägliche Klaviertragödie eine angenehme Abwechslung. Die Türe tat sich sachte auf und auf der Schwelle erschien — Paul Siebert, damals ein Junge von zwölf Jahren. Die Röte der Verlegenheit stieg ihm bis zu den Haarwurzeln, doch dann, als wäre der Rubikon überschritten, ging er auf die Lehrerin los.

„Ich möchte Sie bitten, Fräulein, daß Sie mich auch Klavierspielen lehren.“

Das klang ganz männlich und sehr entschieden. Das gute Fräulein Weber aber konnte aus ihrer angestammten Klavierstundenfasson nicht so schnell heraus.

„Da mußt du deine Mutter bitten, daß sie mich darum ersucht, dir Stunden zu geben, Paul — — —“

„Warum denn das? Ich denke, wenn Sie mir Unterricht geben und ich Klavierspielen lerne, so ist das nur Ihre und m e i n e Sache, — wenn die Mutter erst darum weiß, dann wird nichts daraus!“

„Also weiß deine Mutter gar nichts davon?“

„Sie sagt, ich soll alles lernen, nur nicht Klavierspielen, und gerade das tät' ich am liebsten, — und daß Sie's nur wissen, solche Fehler wie Susanne würde ich nicht machen. Hören Sie nur: und er sang die Passage, in welcher Susanne soeben stecken geblieben war, vollkommen deutlich und die Töne benennend herunter.

Fräulein Weber war sprachlos. Sogar in den engen Grenzen ihrer klaviermeisterlichen Erfahrung dämmerte es von der Ahnung eines ganz besonderen Talentes.

„Aber wie ist es möglich, daß du die Passage kennst, — du hast doch die Noten nicht gesehen —“

„Das hört man doch,“ antwortete Paul, als spräche er von etwas Selbstverständlichem, das jedem Menschen geläufig sein müßte. „Und wie die Töne h e i ß e n , weiß ich aus der Singstunde in der Schule.“

Fräulein Weber besann sich einige Augenblicke.

„Gut, Paul, ich werde mit deiner Mutter sprechen,“ sagte sie dann. „Du scheinst wirklich Talent zu haben. Aber hinter ihrem Rücken tue ich nichts!“

Es war wirklich lautere Gewissenhaftigkeit, die Fräulein Weber zu diesem Ausspruch trieb. Denn über die naive Zumutung Pauls, ihm ohne weiteres Stunden umsonst zu geben, wäre sie mit ihrem guten Herzen schließlich hinweg gekommen.

Aber Paul hatte kein Ohr für ihre Erwägungen.

„Wenn Sie mir nur dann Unterricht geben wollen, wenn Sie es vorher der Mutter sagen, — dann lassen Sie es bleiben!“

Und bebend vor Erregung stürzte er zur Türe hinaus, e hinter sich ins Schloß werfend.

Nach der Stunde fand Susanne Paul auf dem gemeinschaftlichen Spielplatz in dem Wäldchen, das sich hinter dem Landhaus hinzog, das ihre Eltern seit Jahren den Sommer über bewohnten. Nicht weit davon stand ein anderes kleines Haus, das einer Witwe, Pauls Mutter, gehörte, die mit ihrem Sohne auch im Winter hier in diesem weltabgeschiedenen Waldwinkel lebte. Das Städtchen mit dem Schulhaus lag unweit, und der Pfarrer, ein gelehrter Herr, nahm mit Paul Sprachen und Gymnasialgegenstände durch.

Paul saß auf einer Bank, das Gesicht an den Arm gepreßt, der auf der Rücklehne ruhte, Susanne sah, wie ein krampfhaftes Schluchzen seinen Körper erschütterte. Sie setzte sich neben ihn und ergriff seine Hand, die sie leise und tröstend streichelte.

„Paul, das war wieder einmal gräßlich von diesem Fräulein Weber.“

Paul sah auf und wischte sich die Tränen aus dem Gesicht.

„Wenn sie mir wenigstens den allerersten Anfang zeigen würde, mehr brauche ich nicht!“

„Die tut jetzt ganz gewiß nichts mehr, darauf kannst du dich verlassen! Sie war sehr böse über deine Unart! — — — aber —“ fuhr Susanne fort, als Paul nur verlegen den Kopf schüttelte ohne zu antworten — — „warum d a r f denn deine Mutter nichts wissen? — —“

„Ich wollte sie überraschen, Susanne, so daß sie dann, wenn ich schon viel kann, nicht mehr Nein sagen kann.“

„Ach ja, das wäre gut,“ meinte Susanne, in ihrer kindlichen Auffassung nicht weiter forschend. Dann schwieg sie überlegend still, und plötzlich war sie Feuer und Flamme für einen Gedanken, der in ihr aufdämmerte.

„Ich hab's, ich hab's,“ rief sie lebhaft. „So geht's, so muß es gehen!“ Und auf Paul einredend, entwickelte sie ihren Plan:

„Du sagtest, du brauchtest nur den ersten Anfang? Aber den zeige ich dir, Paul — du wirst sehen, das kann ich und du kommst dann immer früh, gleich wenn Papa in die Stadt gefahren ist, und übst. Mama ist dann in der Wirtschaft beschäftigt und merkt es längst nicht, ob ich es bin oder du, der Klavier spielt.“

Dieses anscheinend so wackelige Projekt wurde mit einem Erfolge durchgeführt, der überraschend war. Paul saß schon um fünf Uhr früh bei einem alten, ausrangierten Spinett auf dem Speicher des Schulhauses und übte und las sich durch alte geschriebene und gedruckte Klaviermusik, die von irgend einer musikalischen Seele dort einmal angehäuft und vergessen worden war, durch. Seine kleine Lehrmeisterin Susanne hatte er nicht lange bemüht; die Klavierschule, die sie ihm beflissen vorlegte und nach der sie selbst unterrichtet worden war, schob er als überflüssig baldigst beiseite. Er erriet und kombinierte. Die Tonleitern mit ihren Akkordverbindungen hatte er bald als Grundlage der Fingerfertigkeit erkannt und vollkommen inne, das System ihres Fingersatzes erfaßt, und auf dieser Grundlage fing er an, Noten zu lesen, mit einem Ueberblick, mit einer Auffassung des Tonstückes, das er vor sich hatte, die ans Unbegreifliche grenzte.

Und es kam der Abend, da er seine Mutter holte und ihr auf Susannens Klavier vorspielte. Susannens Angehörige empfingen sie herzlich, man war ihr öfter begegnet und hatte ihre Zurückhaltung geehrt mit der großstädtischen Auffassung, der kleinliche Neugier fremd ist. Nun kam sie schüchtern, als fände sie sich schwer unter fremden Menschen zurecht, aber sie machte in ihrem einfachen schwarzen Kleid und der rührenden, dem Verblühen nahen Schönheit einen vornehmen Eindruck. An der Art, wie sie ihren Sohn ansah, und immer nur wieder i h n sah, merkte man wohl die innigen Beziehungen, die hier zwischen Mutter und Kind obwalteten. Und nun, als Paul spielte, als er im Feuer des Vortrags sein blondes Haar, das ihm in die Stirne fiel, mit einer energischen Kopfbewegung zurückwarf — da schien sie an ihm vorüber durch das offene Fenster zwischen späten Rosen und herbstlichem Laube in Fernen zu sehen, von denen die Anwesenden keine Ahnung hatten.

Damals meinte Susanne, sie sei unaufmerksam gewesen und Paul hätte für seinen Fleiß wohl Anerkennung und Lob verdient. Aber Pauls Mutter richtete nur einige Worte des Dankes und der Entschuldigung an Susannens Eltern und stürzte bleich und mit einem fassungslosen Schluchzen, das sie plötzlich überfiel, fort. Paul, der in diesem Augenblick alles vergaß, um seiner Mutter zu folgen, rannte ihr nach.

Regentage folgten, das aussichtslose, frostige Regenwetter des Spätherbstes, und Susanne zog mit ihren Eltern in die Stadt, ohne Paul wieder zu sehen.

Im nächsten Jahre wurde eine andere Sommerfrische gewählt, Susanne hörte nichts mehr von ihrem kleinen Kameraden. Da traf sie ihn vor einigen Monaten in einer Aufführung von „Tristan und Isolde“ im Opernhaus. Sie pflegte wie viele andere, um die großen Werke Wagners genügend oft für ihr Verständnis hören zu können, nur ein billiges Entrée für die vierte Galerie zu nehmen, und stand mit ihrem Textbuch in der Hand hinter der letzten Reihe derer, die durch stundenlanges „Anstellen“ einen Sitz ergattert hatten. Müde geworden, setzte sie sich nach dem ersten Akt auf die breiten Stufen, die zu den Sitzen führen, neben einen bärtigen, langhaarigen Kunstjünger, der einen Klavierauszug vor sich aufgeschlagen hatte. Durch die großartige Leistung des Orchesters und einzelner Sänger angeregt, erfolgte Rede und Gegenrede, Fäden einer rasch sich einstellenden Sympathie spannen sich hin und wieder, die zu dem schließlichen Wiedererkennen der Jugendgespielen führten.

Man sah sich täglich im Konzertsaal oder in der Oper, Paul besuchte Susanne, um mit ihr vierhändig zu spielen. Sie empfing sonst keine Herrenbesuche, aber mit dem Jugendfreund durfte sie wohl eine Ausnahme machen.

„Dans l'amour il n'y a que les commencements" — an dieses Wort Liszts mußte Susanne oft denken. Es wollte wohl sagen, daß nur die Ahnung des Glückes köstlich sei — die Erfüllung schon den bitteren Beigeschmack des Endes in sich trüge. — — Susanne erbebte — nein! — die Erfüllung ihrer sich leise regenden Wünsche würde nie, nie das Ende ihrer Liebe bedeuten, nur ein unfaßbares, über alle irdischen Begriffe hinausgehendes Glück! Aber gerade s i e mußte bei den flammenumloderten Anfängen stehen bleiben — für sie durfte es nur „les commencements" und nichts anderes geben. War Susannens leise Andeutung darüber von Paul verstanden worden, oder wäre sie nicht nötig gewesen? Galt das Feuer, das in seinen Augen brannte, ihr, oder war nur die Kunst seine wahre Geliebte? Sie ertappte sich auf dieser Frage mehr als einmal.

Für die Kunst hatte er alles hingeworfen, vor kurzem seine Stellung als Lehrer in einer kleinen Stadt aufgegeben, zu der er es auf Wunsch seines Vormundes gebracht, der durchaus ein „Fixum" für ihn haben wollte und ihn von einer künstlerischen Karriere abgehalten hatte. Nun lebte er in Wien von dem kleinen Erbe, das seine Mutter ihm hinterlassen, und holte die notgedrungen versäumten musikalischen Studien nach. Und Susanne machte ihm zugleich mit der oben erwähnten Andeutung den Vorschlag, ihn an Liszt empfehlen zu wollen. Soweit eine Empfehlung bei seinem eminenten Können nicht ganz überflüssig sei.

Paul reiste nach Budapest und Susanne hörte wochenlang nichts von ihm, bis der Meister von ihm gesprochen hatte.

„Er hat seine Schwärmerei für Sie nicht verbergen können."

Das klang ihr in den Ohren. Liebliche Bilder umgaukelten sie, wie Schmetterlinge mit farbenprächtigen Flügeln. Einmal nur den Becher des Glückes an die Lippen setzen, ihn leer trinken dürfen! — — — Ein Schauer ging durch ihren Körper, ihre Lider senkten sich, wie unter einem schönen Traum.

Da wurde die Türe des kleinen Gemaches leise geöffnet. Schritte nahten sich, jemand kniete an ihrem Lager nieder, sie fühlte sich von zwei Armen umfaßt, ihr Haupt an eine Brust gedrückt, deren wildes Pochen sie erschreckte. Und Küsse brannten auf ihren Lippen, ihren Augen, die zu öffnen ihr endlich gelang. Sie sprang auf, sie entzog sich der Umarmung — sie blickte um sich mit einem Gefühl halb der Erleichterung, halb der Enttäuschung. Es war nicht Paul, der sie mit solch brünstiger Glut überfallen hatte, — — Gott sei Dank, nicht Paul — — denn diese Glut hatte etwas an sich, das ihr tiefen Widerwillen einflößte. Und doch, hatte sie nicht beinahe gewünscht, daß es Paul gewesen wäre, der den Rubikon kühn überschritt, der sie trennte? Daß es nicht in dieser abstoßend vulgären Weise geschehen wäre, empfand sie instinktiv.

Es war Rafael Timoni, der berühmte Geigenvirtuose. Sie hatte ihn vor kurzer Zeit in einer Gesellschaft kennen gelernt und ihm einige Stücke begleitet, wobei sie ihrer Freude über die wundervollen Töne, die er seinem Instrument entlockte, Ausdruck gab, nichts weiter.

„Mein Herr, welche Veranlassung habe ich Ihnen gegeben, mich mit Ihren Unverschämtheiten zu verfolgen," rief sie nun in heller Entrüstung, „lassen Sie mich fort!"

Doch Timoni hielt die Türe mit seiner großen, stattlichen Gestalt blockiert und machte keine Miene, zu weichen. Er roch nach Wein, offenbar hatte er zu viel getrunken. Nun versuchte er abermals Susanne an sich zu ziehen.

„Du sollst mit mir reisen, hörst du?" flüsterte er ihr ins Ohr. „Ich habe die alte, eifersüchtige Scharteke, die Towska, satt, du spielst zwar nicht so gut wie sie — aber gut genug, lange gut genug — und du bist schön und jung!"

Und Susanne fühlte sich abermals von seinen Armen umschlossen und beinahe erstickt von seinen Küssen. Sie wehrte sich mit aller Kraft, endlich bekam sie einen Arm frei und versetzte Timoni einen Schlag mitten ins Gesicht. Verblüfft ließ er sie los, sie erreichte die Türe und betrat den Saal.

Die Gesellschaft bildete einen Cercle um das Klavier. Susannens Herz schlug bis zum Halse hinauf, sie sah, daß Paul Siebert angekommen war und an dem Flügel saß. Aller Augen waren erwartungsvoll auf ihn gerichtet. Und Liszt explizierte einigen Nebenstehenden die Eigentümlichkeiten seines Talentes. Es bestand in der momentanen Auffassung des geistigen Inhalts der ihm vorgelegten Komposition, wobei Schwierigkeiten in der Reproduktion nicht zu existieren schienen.

Paul Siebert war ein Virtuose, aber keiner, der seine Stücke mühsam einlernt, sie fielen fertig vom Himmel in seine Hände, welche Wunder der Technik verrichteten. Die notwendige Konsequenz aber dieser verblüffenden Lesefähigkeit war, daß er sich mit dem beliebten und als de rigueur betrachteten Auswendiglernen nicht abgab, dazu konnte er seinen Feuergeist nicht knebeln. Ueberhaupt, mit seinem Spiel brillieren zu wollen, lag ihm ganz ferne. Es war ihm immer nur darum zu tun, die Komposition zur Geltung zu bringen, seine Person war ihm vollständig Nebensache.

„Das Ideal eines Klavierspielers, ein Pianist ohne stundenlange geist- und talenttötende Abrichtung zum Virtuosen."

Paul spielte, wie er sagte, ganz einfache Sachen, diejenigen Kompositionen des Meisters, die in besseren Klavierschulen damals eine gewisse Popularität erreicht hatten. Aber er tat es eben deshalb, weil sie stets vollkommen verständnislos heruntergehackt wurden. Liszt bedeutete damals überhaupt noch für viele das Signal zum Klavier d r e s c h e n , nicht zum Klavierspielen, und gerade dieser reizenden kleinen Sachen nahmen sich Künstler selten an. Und wie entzückend klangen sie unter Paul Sieberts Fingern, der den ganzen Zauber ihrer Melodik, ihrer kapriziös zusammengestimmten Intervalle aus ihnen herauszog. Und selbstverständlich, wie vorüberziehende Luftwogen, säuselten die Passagen hinein, die Liszt auch in seinen einfachsten Kompositionen anbringt.

Paul hätte, um bei seinem Debüt in dieser hochnotpeinlichen musikalischen Gesellschaft Effekt zu machen, keine bessere Wahl treffen können. Der Kontrast zu den Kompositionen größten Stils, die man den Abend über im Konzertsaal gehört, war erfrischend, und die geistvolle Art und Weise, mit der diese Spielereien zur Wirkung gebracht wurden, ließ sich einfach nicht widerlegen. Und Liszt sah mit einem vielsagenden Lächeln zu, wie man seinen neuesten Schüler mit Komplimenten und Fragen überhäufte.

Nach Siebert trat einer der ersten Pianisten der Residenz auf den Plan, er ließ ein blendendes Feuerwerk von Terzenläufen und Oktavengängen, von Passagen und Trillerketten los. Er spielte das anerkannt schwierigste Stück, das für Klavier jemals komponiert wurde, die Fantasie aus „Don Juan" in der Lisztschen Transkription, das Finale, das Champagnerlied nahm er in einem rasenden Tempo, und mitten in den Applaussturm hinein, der auf diese Leistung folgte, begann er die oft gespielte zwölfte Rhapsodie, die er mit einem wahren Oktavendonner schloß, dem ein gleicher Donner des Beifalls entsprach. Nachdem er geendet, wischte er sich mit einem rotseidenen Taschentuch den Schweiß vom Gesicht und den Fingern ab.

Während dieser Zeit saß Timoni am Büfett, das ganz verlassen stand, und trank ein Glas Champagner nach dem andern. Seine Miene war sehr sentimental, seine Augen schwammen in einem feuchten Glanz. Der Vorstand des Wagner-Vereines, Regierungsrat K., näherte sich ihm und seinen Zustand erkennend, faßte er ihn unter dem Arm und zog ihn von dem Stuhle in die Höhe.

„Timoni, Sie sollen spielen, Ihre Nummer kommt!"

Timonis Geist war offenbar zu schwach zum Widerspruch oder zu irgend einer Ueberlegung. Automatenhaft ließ er sich zu seinem Pult führen, seine Schritte schwankten. Regierungsrat K. gab ihm die Geige und den Bogen in die Hand und schlug sodann das A auf dem Klavier an. Timoni fing an zu stimmen, dann reckte er sich zu seiner vollen Höhe auf, warf die Haare zurück und stellte sich in Positur. Aufs äußerste überrascht und peinlich berührt, blickte Susanne auf. Der Regierungsrat verbeugte sich vor ihr und bot ihr den Arm.

„Bitte, gnädige Frau, tun Sie uns den Gefallen, Timoni zu begleiten — — — es sind dieselben Sachen, die sie neulich in der Soiree bei H. mit ihm spielten!"

Welchen stichhaltigen Grund zur Ablehnung sollte Susanne namhaft machen? Im Gegenteil, sie sah in diesem Arrangement die gute Absicht des ihr befreundeten Vorstandes des Wagner-Vereines, und wenn sie als Lehrerin vorwärts kommen wollte, mußte sie es als eine besonders günstige Fügung betrachten, daß sie mit dem großen Künstler spielen durfte. Das würde für die Eltern ihrer Schüler ein Maßstab für ihr Können sein, und Hunderte hätten sie um diese Ehre beneidet.

Und als sie geschickt die ersten Takte wiederholt hatte, da Timoni den Einsatz versäumte, ging die Sache vorzüglich. Einmal im richtigen Fahrwasser, raffte sich Timoni aus seinem Dusel immer siegreicher empor und war bald auf der Höhe seines Könnens. Regierungsrat K. rieb sich vergnügt die Hände; er hatte mit Hofrat N. von der Universität gewettet, daß Timoni doch spielen würde, und zwar so schön wie immer.

Man applaudierte, konversierte, kritisierte in der nun folgenden Pause. Dann spielte Graf Geza Zichy mit der linken Hand allein den „Erlkönig" (er hat bekanntlich die rechte bei einem Jagdunfall verloren). Trotzdem brachte er es zustande, durch die Linke auszudrücken (in seiner eigenen Setzung), was oft einem Pianisten mit zwei Händen nicht gelingt — die feine musikalische Seele, die in ihm wohnte. Was er bot, war nicht der Notbehelf eines halben Künstlers, es war ganze, vollwertige Kunst, welche die Mittel ihres Ausdrucks erzwingt.

Man besprach die Ausbildung der linken Hand, wie sie besonders Henselt mit seinen großen Etüden angestrebt und der auch Czerny besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

(Fortsetzung folgt.)

Pour l'Art. Unlängst hat ein Professor der „Schola cantorum“ zu Paris, Joachim-Nin, eine kleine Schrift „Pour l'Art“ veröffentlicht, die die weiteste Beachtung in den Kreisen der ausübenden Künstler verdient (an sie wendet sich der Autor speziell). Er predigt in eindringlichen und kühnen Worten Umkehr von persönlicher Eitelkeit und Persönlichkeitsinteressen, Verbannung des gewinnsüchtigen Geistes und des absoluten Virtuosentums (wo es einzig als Zweck und Ziel gilt) aus den Konzertsälen. Der reproduzierende Künstler soll sich nicht als Hauptperson in den Vordergrund stellen, sondern das Kunstwerk, das er vermittelt. Nicht die Technik, sondern die Seele sollte als Höchstes verlangt und gepriesen werden; man sollte uns nicht mit dem Quantitätsrekord plagen: den Höchstleistungen des Gedächtnisses, der Schnelligkeit, der Ausdauer, sondern all dies erst in zweiter Linie in Betracht ziehen; vor allem die einfache Schönheit. Was *A. Liebscher* (Dresden) in der „Neuen Musik-Zeitung“ (No. 7 des 30. Jahrgangs) schreibt, hat auch ähnlich Joachim-Nin ausgesprochen; er hält es für durchaus nicht notwendig für das echte Künstlertum. — Eine große Reform aller Konzertrepertoires empfiehlt der Autor ferner aufs eindringlichste, darauf hinweisend, wie man immer und immer wieder dieselben Stücke höre, während aus dem 18., 17., ja sogar 16. Jahrhundert noch zahllose Schätze der Musikliteratur zu heben wären. Er erwähnt die mehr als 300 Sonaten Scarlattis, die Werke von François Couperin, Louis Couperin, Rameau, Durante, Dagincourt, Martini, Marcello, Kuhnau, der Söhne Bachs, Rolles, Sweelinks, Haeßlers e tutti quanti. — Als Feind aller Transkriptionen erklärte er sich offen; wir sollten diese durchaus ausschließen von Konzertprogrammen, um nur Originalwerke in Originalfassung zu Gehör zu bringen. Des weiteren eifert er gegen das Verlangen von Wiederholungen seitens des Publikums und die Willfährigkeit der Künstler in dieser Beziehung. Ein Kunstwerk verlange bei der Wiedergabe Konzentrierung aller Seelenkräfte, eine Hingabe und Begeisterung der Stimmung des Künstlers, die sich unmöglich auf Kommando so wiederholen lasse im nächsten Augenblick. Kurzum, man muß mit Aufmerksamkeit seinen Gedanken folgen und wird bei objektiver Betrachtung finden, daß der Verfasser sehr Beherzigenswertes sagt. Möchte er nicht nur Leser, sondern möglichst viele Nacheiferer finden, die seine Worte in die Tat umsetzen. *Basilio.*

Ein neues Choralbuch zum Schlesischen Provinzial-Gesangbuch ist soeben im Auftrage des Königl. Konsistoriums, bearbeitet von den königl. Musikdirektoren *Emil Dercks*, *Paul Hielscher* und *Fritz Lubrich*, im Verlage von Wilh. Gottl. Korn in Breslau erschienen. Die Herausgeber liefern durchweg wohlklingende Sätze, unterscheiden den Stil von Choral und Volkslied und erhöhen die Brauchbarkeit ihres Werkes durch Ausschreiben der Melodienwiederholungen, durch veränderte Harmonisierung derselben. Die altkirchlichen Choräle sind unter Berücksichtigung ihrer ursprünglichen Tonarten, doch ohne die Härten gesetzt worden, die eine strengere Harmonisierung für das Ohr der Gemeinde gehabt hätte. Daß auch alle übrigen Bedingungen erfüllt sind, die man an ein neuzeitliches Choralbuch stellen darf, dafür bürgen die Namen der Bearbeiter. *B.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 4 bringt an erster Stelle ein Klavierstück, „Spätsommer“ von *Ernst Heuser* in Köln, der nach längerer Pause damit wieder in den Kreis unserer Mitarbeiter tritt. Das von einem Motiv getragene Stück ist ein feines Stimmungsbild, melodisch gewählt, harmonisch interessant. — Das innige „Herzeleid“ (Westfalen) setzt die Reihe „Aelterer Volkslieder im neuen Gewande“ fort, die *Georg Winter* in Leipzig für die „N. M.-Ztg.“ bearbeitet hat.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 3. Nov., Ausgabe dieses Heftes am 17. November, des nächsten Heftes am 1. Dezember.

Verlags-Mitteilungen.

Breitkopfs „Mitteilungen“. Der Beginn der Konzertzeit bringt auch die Fortsetzung der Mitteilungen der Musikalienhandlung *Breitkopf & Härtel* in *Leipzig*. No. 101 eröffnet die Nachricht von der Veranstaltung einer Subskription auf die Klavierauszüge zu zwei Händen sämtlicher Bühnenwerke Richard Wagners, die jedes Werk zum Preise von 5 M. bietet. Weiter gibt es unter Voransetzung eines bisher nur wenig gekannten Bildes von Franz Liszt (Liszt vor dem Piano sitzend) Kunde von dem Fortschreiten der Gesamtausgabe seiner Werke, die jetzt den symphonischen Dichtungen die Etüden für Klavier folgen läßt, berichtet über das im Druck befindliche letzte Kammermusikwerk Karl Reineckes und Felix Weingartners neue (dritte) Symphonie, die am 27. November ihre Uraufführung in Wien finden wird. Interesse wird auch der kurze Lebensabriß des Komponisten Alexander Friedrich von Hessen mit dem Verzeichnisse seiner bisher im Druck erschienenen Werke finden (vergl. auch „N. M.-Z.“, Heft 20 des vorigen Jahrgangs), ebenso die Mitteilungen über Karl Bleyle, dessen Violinkonzert jetzt seinen Weg durch die Konzertsäle antritt, der kurze Ueberblick über die Werke Busonis im Konzertsaal usw. Von Sibelius' neuestem Werke, der „Romanze in C dur“, ist eine Probe im Klavierauszuge beigegeben. Besondere Beachtung werden als Nachschlagewerk die Ausführungen über die Herausgabe der „Musikalischen Ratgeber“ verdienen. (Die Mitteilungen werden allen Interessenten von den Verlegern auf Verlangen kostenlos übersandt.)

— *Katalog*. Die Firma *P. Pabst* in *Leipzig* versendet soeben ihr neuestes, 76 Seiten starkes und mit zahlreichen Komponisten-Porträts geschmücktes Verlagsverzeichnis, das unter anderem auch das Preisverzeichnis sämtlicher Bände der von der Züricherischen Liederbuchanstalt herausgegebenen Sammlungen von Volksgesängen enthält.

— *Liederkatalog*. Es kommt zur Versendung: Lexikon des Liedes. Teil I. III. Nachtrag zu *Ernst Challiers* Großem Liederkatalog, enthaltend die neuen Erscheinungen vom Juli 1908 bis zum Juli 1910, sowie eine Anzahl älterer, bisher noch nicht aufgenommener Lieder.

Eingesandt.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Klaviermusik.

Claude Debussy: „La plus que lente“, Valse. *A. Durand & Fils,* Editeurs. *Paris.*
— Rondes de Printemps. Pour 2 pianos à 4 mains. Ebenda.

Ludwig Wambold, op. 16: Polonaise de Concert. Verlag von *Schweers & Haake* in *Bremen.*

Emil Kronke, op. 58: Homage à Chopin. 6 Préludes. No. 1—6. Ebenda.

Tito Robelt: Six poésies musicales. Recueil I u. II. Verlag von *Carisch & Jänichen, Milan.*
— Boléro de Concert. Ebenda.
— Deux Mazurkas. Ebenda.
— Deux poèmes fugitifs. Ebd.
— Prélude brillant (en sol majeur). Ebenda.
— Trois croquis pittoresques. Ebenda.

F. Boghen: Forse che si Forse che no. Novelletta. Ebenda.
— Passaggi musicali: No. 4: Crepuscolo, No. 5: Di notte, No. 6: Festa di gondole. Ebenda.

M. Enrico Bossi: Colombine qui flirte. Flatterie. Ebenda.

Bücher.

Emerich Kastner: Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe. Nebst einer Auswahl von Briefen an Beethoven. Mit dem Bildnis Beethovens und einem Brief als Handschriftprobe, sowie einem Register. *Max Hesses Verlag, Leipzig.*

Paul Bruns: Bariton oder Tenor? Ein lösbares Problem der Stimmbildung auf Grund neuer Entdeckungen. *Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Großlichterfelde 1910.*

* * *

— *Geschäftsnotiz.* Wie alljährlich, so versendet auch jetzt wieder die seit dem Jahre 1854 bestehende Firma *F. Todt* in *Pforzheim* ihren reich ausgestatteten Katalog, enthaltend die neuesten Gegenstände der Gold- und Silberwarenindustrie. Der F. Todtsche Katalog enthält etwa 3000 Abbildungen von Juwelen, Gold- und Silberwaren, Bestecken, Tafelgeräten, Uhren etc. etc., und zwar vom allerbilligsten Artikel bis zum feinsten Brillantschmuck. Auch befaßt sich die Firma mit der Umarbeitung und Umfassung alter Schmuckstücke. Der Katalog wird auf Verlangen jedermann kostenfrei zugesandt.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Lehrer Sch. Der Abonnementsausweis fehlt. Lassen Sie sich die Harmonielehre von Piehl (Verlag von Schwann in Düsseldorf) zur Ansicht kommen. Wenn wir nicht irren, ist darin besonders auf die Erfordernisse für katholische Organisten Rücksicht genommen.

W. Gr. Wir bitten, wegen Verleger bei den Musikalienhändlern am Ort anzufragen. Auch für die Fragesteller ist der direkte Weg der bequemste. Bei Bote & Bock in Berlin, wo auch Regers op. 113 erschienen ist.

W. G. Wenn Sie auch die Stimmen wünschen, empfehlen wir Ihnen die Sammlung von Palme für gemischten Chor (Max Hesses Verlag, Leipzig).

G. M. Die Klavierschule von Emil Breslaur kommt für Ihre Wünsche besonders in Betracht. Ueber Verzierungen erscheint gegenwärtig in der „N. M.-Ztg." eine Artikelserie von Dannreuther, die wir Ihrer besonderen Aufmerksamkeit empfehlen.

R. Ch. Das F in der linken Hand natürlich Tremolo. Es gibt nichts Einfacheres.

R. M. Ja, es gibt auch Kunstscheine für Harmonika-Spieler. Wenden Sie sich an die Polizei. Wir bitten das nächstemal um den Abonnementsausweis (der auch anderen Anfragen fehlt).

Die Geusen. Auf Ihre Anfrage teilen wir Ihnen mit, daß ein Bericht unseres Dresdner Korrespondenten noch nicht eingetroffen ist.

Violinsonaten von Bach. Für Bratsche bearbeitet unter dem Titel: 6 Sonaten für Viola nach der Ferd. Davidschen Bearbeitung der 6 Violinsonaten des Meisters von Clemens Meyer herausgegeben. Drei Hefte à 1.50 no., bei Louis Oertel, Hannover.

C. E. Der Klavierauszug zur Elektra von Strauß ist bei Fürstner in Berlin erschienen. Führer von Otto Roese und Julius Prüwer. Außerdem hat Paul Becker eine größere Abhandlung mit Notenbeispielen in den Nummern 14, 16, 18 des 30. Jahrgangs der „N.M.-Ztg." geschrieben.

Weiterbildung. Das ist verschieden. Manche Schulbehörden verlangen Fachprüfung, manche wieder nicht. In der Regel werden eben bemerkenswerte Talente, die sich an einer Musikschule weitergebildet haben, die erste Anwartschaft auf solche Stellen haben. Fragen Sie bei Ihrer Oberbehörde oder den Kollegen Ihrer früheren Bildungsstätte an.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 1. November.)

Sch—del, B—au. Der trioartig beginnende zweite Teil Ihres kraftvollen Turnerliedes verläßt zu früh die F dur-Tonart; er dürfte überhaupt nicht wie der erste Teil in C dur schließen. Schuld an dieser Entgleisung scheint der unklar disponierte Text zu sein. Wiederholungen im Text wie „durch Berg durch Berg" oder „von männlich männlicher Lust" wirken als deklamatorische Verstöße schlecht. Der Mittelsatz (Vers 3 und 4) müßte völlig umgearbeitet werden.

C. Op—tz, Nieder—itz. Ihre 2 Tonsätze werden den gefühlsinnigen Lauten der beiden Lieder von Heine im allgemeinen gerecht. Bei vertieftem Studium müßte Ihr bildungsfähiges Talent noch mehr leisten können.

H. W., Mus. Skizzen. Ihre Absicht, harmonisch interessant zu erscheinen, wirkt verstimmend. Zudem befaßt sich Ihre Mache zuviel mit abgerissenen melodischen Phrasen. Nichtsdestoweniger verbirgt sich hinter der leidenschaftsvollen Unruhe Ihrer Skizzen etwas, was im Licht klassischer Schönheit geweckt und gepflegt sein möchte.

Männerchor S. Weil Ihr Chorsatz am Klavier gemacht wurde, klingt er mitunter plump, verschwommen, verkünstelt, überladen. Im Modulieren sind Sie ziemlich gewandt, nur schade, daß Sie diese Kunst nicht trefflicher zu nützen verstehen.

A. W. in M. Sobald Sie in entfernteren Tonarten es mit alterierten Intervallen zu tun haben, versagen Ihre orthographischen Kenntnisse. Bleiben Sie vorerst noch in nächster Nähe der beiden Normaltonarten. Ihr Impromptu ist Larifari. Wo Sie einfach bleiben und nicht über sich selbst hinaus wollen, verdient Ihr verständiger Ernst, mit dem Sie z. B. „Das Ende der Gerechten" angefaßt haben, volles Lob.

O. W., Fr—au. Man vermißt bei Ihren fleißigen Arbeiten die sachkundige Führung, die bei liebevollem Eingehen auf die Besonderheit Ihres schönen Talents Sie zu positiven Erfolgen befähigte. Dann hätten Sie gewiß auch die volle innere Befriedigung, die Ihnen zurzeit zu fehlen scheint. In dem „Mädchenlied" läßt sich Ihre sonst zuverlässige Phantasie, die namentlich in den Klavierstücken zuweilen durch hübsche originelle Einfälle fesselt, harmonische Verirrungen zu schulden kommen. Zeigt sich bei Ihnen keine Möglichkeit zu wirklichem Fachstudium, wenn auch neben Ihrem Lehrberuf?

Lehrer H. B. Wenn Sie keine Zeit finden, das bißchen Wissen, das Ihnen das Seminar in der Harmonielehre beigebracht hat, zu bereichern, dann lassen Sie lieber das Komponieren bleiben. Ihre volkstümlichen Melodien sind harmlos und stellenweise sehr fehlerhaft.

T. Sch. Daß einen solch düsteren Text wie „Entsagung" mit völligem Verzicht auf jede Daseinsfreude Ihre gewandte Feder zu komponieren vermag? Wozu dient uns die Kunst? Senden Sie uns gelegentlich wieder ein freundlicheres, wärmeres Licht und lassen Sie Ihre Mitwelt wissen, daß Ihr Gemüt nicht in dem Maß verdüstert ist, als man auf Grund vorliegender Arbeit annehmen könnte. Gruß!

Ideal. Die frühere Höhe ist immer noch nicht erreicht, wenn auch die beiden gemütvollen Weisen ansprechend wirken.

S. H. 2. Ein zusagendes, dilettantisches Können, dessen man sich freut. Die ganze Faktur verrät künstlerische Anlagen. Die Schreibweise alterierter Akkorde ist nicht immer richtig.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SPÄTSOMMER.

Intermezzo.

Ernst Heuser.

Andante.




f con passione
sf
poco rit. dim.
Tempo I. (sostenuto)
pp
dolce
dim.
morendo
Tempo I.
con anima


espress.
dolce
sf espress.
cresc. molto
sf
dolce
pp
con dolore
pp
eilen
cresc. molto
sf
sf
sostenuto
p
pp

Ältere Volkslieder in neuem Gewande.

Herzeleid.

Aus Westfalen.

Bearbeitet von Georg Winter.



XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SPÄTSOMMER.

Intermezzo.

Ernst Heuser.

Andante.




f con passione
sf
poco rit. dim.
Tempo I. (sostenuto)
pp
dolce
dim.
morendo
Tempo I.
con anima


espress.
dolce
sf espress.
cresc. molto
sf
dolce
pp
con dolore
pp
eilen
cresc. molto
sf
sf
sostenuto
p
pp

Ältere Volkslieder in neuem Gewande.

Herzeleid.

Aus Westfalen.
Bearbeitet von Georg Winter.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang — VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG — Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark. — 1911 Heft 5

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Richard Wagners C dur-Symphonie.

Nach der wiedergefundenen Orchesterskizze besprochen von

EDGAR ISTEL (München).

HABENT sua fata libelli! Im Sommer 1832 weilte der neunzehnjährige Wagner in Prag und zeigte dem Direktor des dortigen Konservatoriums, Dionys Weber, die Partitur einer Symphonie in C dur, an der Weber solchen Gefallen fand, daß er dem jugendlichen Musiker das Werk von seinem Orchester vorspielen ließ. Die Partitur dieser Symphonie ist bis heute spurlos verschollen: Mendelssohn, dem sie Wagner drei Jahre später zur Durchsicht übergeben hatte, behielt sie, ohne Wagner einen Bescheid zu geben, und Nachforschungen, die Wagner nach Mendelssohns Tode bei dessen Familie veranstalten ließ, führten zu keinem Ergebnis. Aber Wagner, der ein ganz besonderes Interesse an diesem Werk hatte — leugneten doch stets erbitterte Feinde seine Fähigkeit zu symphonischer Betätigung —, bat den allezeit findigen Wilhelm Tappert im Jahre 1876, der Symphonie nachzuspüren, und diesem gelang es schließlich nach manchen Schwierigkeiten, zwar nicht der Partitur, wohl aber der in Prag ausgeschriebenen Stimmen Ende des Jahres 1877 habhaft zu werden; die Stimmen, mit Ausnahme zweier leicht ergänzbarer Posaunenpartien, waren in einem Koffer, den Wagner bei seiner Flucht aus Dresden herrenlos hinterlassen hatte, von Prof. Fürstenau wieder gefunden und an Tappert mit der Anfrage geschickt worden, ob sie wohl zu einem Wagnerschen Werke gehörten. Anton Seidl setzte nun aus den Stimmen eine neue Partitur zusammen, und Wagner beschloß, in engstem Kreise das Werk noch einmal, genau fünfzig Jahre nach seinem ersten Erklingen, zur Aufführung zu bringen. Am 24. Dezember 1882, wenige Monate vor seinem unerwarteten Tode, dirigierte Wagner die Symphonie im Orchester des Liceo Benedetto Marcello in Venedig, und in einem „Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes. An den Herausgeber des ‚Musikalischen Wochenblattes'" (Gesammelte Schriften und Dichtungen X.) äußerte sich der Meister ausführlicher über Schicksale und Charakter seiner Jugendsymphonie, aus der er bei dieser Gelegenheit zwei Themen mitteilte. Im übrigen blieb das Werk bis heute unveröffentlicht. Nach Wagners Tode verkauften seine Erben um die Summe von 50 000 M. der Berliner Konzertdirektion Hermann Wolff allerdings das Aufführungsrecht für die Dauer eines Jahres (1887/88),[1] und so wurde die Symphonie damals in den meisten größeren Konzertunternehmungen gespielt. Nach Ablauf des Jahres wanderte das Orchestermaterial jedoch wieder nach Bayreuth, und seitdem ist die Symphonie für die Oeffentlichkeit vollständig verschollen. Eine im Verlag der Konzertdirektion Hermann Wolff (Berlin) 1887 erschienene, von Oskar Eichberg verfaßte Analyse der Symphonie, für die Programmbücher der Orchesterkonzerte von Berlin, Hamburg und Dresden bestimmt, ist gegenwärtig schon ziemlich selten geworden und im Handel nicht mehr zu haben. Nun fügte es vor kurzem der Zufall, daß der Münchner Musikantiquar Karl Peters aus dem ungeordneten Nachlaß des Musikschriftstellers Karl Friedrich Weitzmann (1808—1880) eine Reihe von Manuskripten erwarb, unter denen sich eine umfangreiche Handschrift befindet, auf der Weitzmann mit Bleistift „Autograph Rich. Wagners" vermerkt hatte. Herrn Peters, der mich befragte, konnte ich bestätigen, daß es sich tatsächlich um eine Originalniederschrift handelte, und ein Vergleich mit dem von Wagner mitgeteilten Andante-Thema zeigte mir, daß hier die Orchesterskizze der drei letzten Sätze der C dur-Symphonie vorlag. Wohin die Niederschrift des ersten Satzes geraten war, ließ sich leider nicht mehr feststellen. Wenn ich nun im folgenden eine Analyse der drei Sätze nach Wagners Skizze gebe, so möchte ich der Vollständigkeit halber wenigstens auch die Hauptthemen des ersten Satzes hier mitteilen, wie ich sie in der von Eichberg geschriebenen Analyse der Partitur finde. Skizze und Partitur weichen, wie ich gleich bemerken will, vielfach voneinander ab. Den Charakter seiner Symphonie bezeichnete der Meister im Jahre 1882 folgendermaßen: „Meiner Frau ... glaubte ich im voraus jede Hoffnung benehmen zu müssen, in meiner Symphonie einem Zug von Sentimentalität begegnen zu können; wenn etwas darin von Richard Wagner zu erkennen sein würde, so dürfte dies höchstens die grenzenlose Zuversicht sein, mit der dieser schon damals sich um nichts kümmerte, und von der bald nachher aufkommenden, den Deutschen so unwiderstehlich gewordenen Duckmäuserei sich unberührt erhielt. Diese Zuversicht beruhte damals außer auf meiner kontrapunktischen Sicherheit, welche mir später der Hofmusiker Strauß[1] in München dennoch wieder bestritt,

[1] 50 000 M. für die Aufführung eines Jugendwerkes in einem Jahre ist gewiß ein anständiger Preis. Wir wollen uns nun durchaus nicht gegen Bayreuth wenden. Solche geschäftlichen Abmachungen sind schließlich Privatsache. Aber wenn Aehnliches bei einem andern Richard passiert wäre, dann hätten wir mal das Geschrei und die vielen Kosenamen wie „smarter Geschäftsmann" hören mögen! Red.

[1] Franz Strauß (1822—1905), Waldhornist, der Vater von Richard Strauß, war bekanntlich ein ausgesprochener Gegner der „Zukunftsmusik".

auf einem großen Vorteile, den ich vor Beethoven hatte: als ich mich nämlich etwa auf den Standpunkt von dessen zweiter Symphonie stellte, kannte ich doch schon die Eroica-, die c moll- und die A dur-Symphonie, die um die Zeit der Abfassung jener zweiten dem Meister noch unbekannt waren oder höchstens nur in großer Undeutlichkeit vorschweben konnten. Wie sehr dieser glückliche Umstand meiner Symphonie zu Statten kam, entging weder mir noch meinem teuren Franz Liszt, der in der Eigenschaft meines Schwiegervaters mit der Familie der Aufführung im Liceo beiwohnen durfte."

Die Orchesterbesetzung, die natürlich in der mir vorliegenden Skizze nicht angegeben ist (nur wenige Hinweise auf die Instrumentation finden sich in dem durchweg auf zwei Systemen geschriebenen Autograph), stellt sich nach Eichberg folgendermaßen dar: Streichorchester, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, vier Hörner, zwei Trompeten, ein Paar Pauken; außerdem im zweiten Satz drei Posaunen und Kontrafagott, im vierten Satze drei Posaunen.

Erster Satz.

Er besteht aus einer Introduktion „Sostenuto e maestoso 4/4", der der Hauptsatz „Allegro con brio, 4/4, C dur" nachfolgt.

Hauptmotiv der Introduktion:

No. 1.



Hauptthema des Allegro:

No. 2.



etc.

Von diesem Hauptthema meinte Wagner in seinem „Bericht", es ließe sich mit ihm zwar gut kontrapunktieren, aber wenig sagen.

Das zweite Thema lautet:

No. 3.



Nun noch ein Sätzchen, das bereits Wagners spätere Melodiebildung im Keime zeigt und sogar schon den durch alle Werke sich ziehenden Doppelschlag enthält:

No. 4.



Da es nicht meine Aufgabe sein kann, Eichbergs Analyse abzuschreiben, so muß ich einer weiteren Besprechung des ersten Satzes entsagen und wende mich gleich zu den nächstfolgenden, mir in Wagners Handschrift vorliegenden Sätzen.

Zweiter Satz, a moll, Andante.

Der zweite Satz, in der Skizze nur mit „Andante" überschrieben, wird bei Eichberg als „Andante ma non troppo, un poco maëstoso" bezeichnet. Er steht in a moll und umfaßt in der Skizze 219 Takte, während Eichberg deren nur 208 zählt. Wagner hat also bei der Ausführung des Partitur elf Takte gestrichen; welche, das ließe sich nur durch einen Vergleich mit der noch unveröffentlichten Partitur feststellen. Ein 16 Takte langes Einleitungssätzchen, dessen Anfangsmotiv bereits gegen Ende der ersten Satzes erschienen war, beginnt:

No. 5.

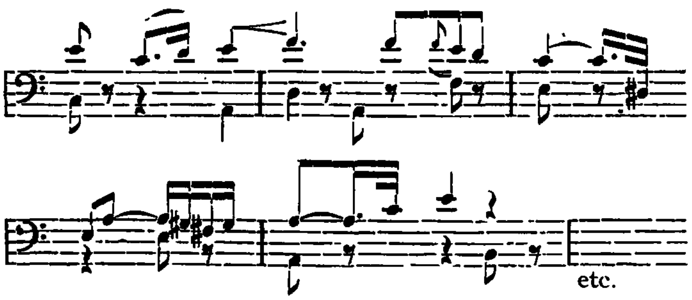


Ueber das Hauptthema des Satzes sagt Wagner in seinem „Bericht": „Damit Sie aber einen Begriff davon erhalten, wie weit ich es vor 50 Jahren doch bereits im Elegischen gebracht hatte, gebe ich Ihnen hiermit das Thema — nein! wollen wir sagen — die Melodie des zweiten Satzes (Andante) zum besten, welche, obwohl sie ohne das Andante der c moll- und das Allegretto der A dur-Symphonie wohl nicht das Licht der Welt erblickt hätte, mir seinerzeit so sehr gefiel, daß ich sie in einem zu Magdeburg veranstalteten Neujahrsfestspiel als melodramatische Begleitung des trauernd auftretenden und Abschied nehmenden alten Jahres wieder benützte"[1]. Der Wortlaut des Themas in Wagners „Bericht" und Eichbergs Analyse ist übereinstimmend; ich gebe hier die melodisch teilweise stark abweichende Skizze, mit der man das Thema in Wagners Schriften vergleichen wolle:

No. 6. *appassionato*



[1] Zu Neujahr 1835, auf einen Text von W. Schmale, unveröffentlicht. An Wagners 60. Geburtstag wurde in Bayreuth ein von Peter Cornelius gedichtetes Festspiel „Künstlerweihe" aufgeführt, dem diese Jugendkomposition unterlegt wurde. Ueber die Neujahrskantate schrieb Tappert im Musikal. Wochenblatt 1887 No. 35. Das jetzt auch in Cornelius' Literarischen Werken enthaltene Festspiel gab ich erstmalig in der „Musik" heraus. (Bayreuthheft 1902.)



Diese Melodie erscheint noch zweimal, worauf wiederum das Motiv der Einleitung auftritt, das zum zweiten Thema überleitet. Dieses lautet:

No. 7.

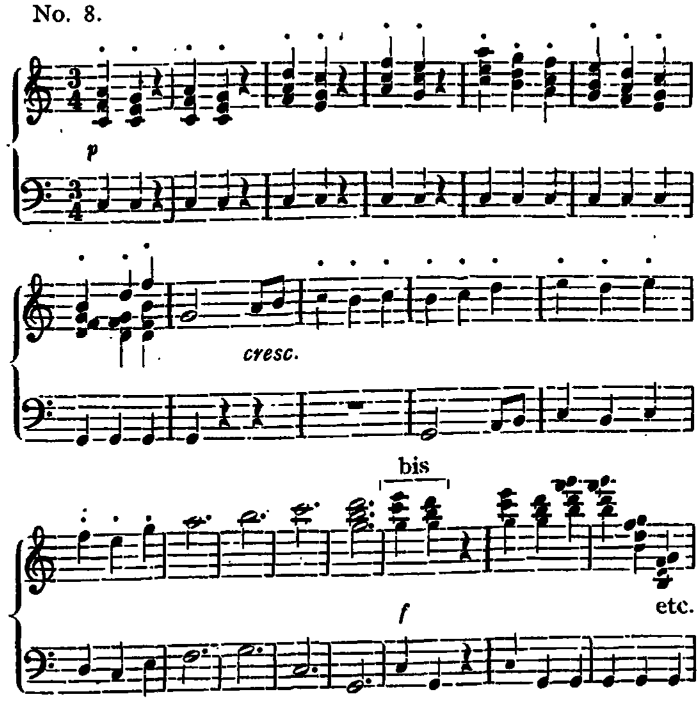


Der weitere Verlauf des Satzes, der ausschließlich von dem Einleitungsmotiv und den beiden angegebenen Themen beherrscht wird, bietet zu besonderen Bemerkungen keinen Anlaß. Nur eine aus dem ersten Thema entwickelte Imitations-Stelle ist erwähnenswert.

Dritter Satz, C dur, ³/₄.

Der dritte Satz trägt nach Eichberg die Ueberschrift „Allegro assai", während er in der Skizze mit „Allegro molto" bezeichnet ist. Eichberg hat 587 Takte gezählt, während meine Zählung 644 Takte beträgt; Wagner hat also nachträglich in diesem Satze ganz erheblich gekürzt. Das Scherzo beginnt:

No. 8.



Der zweite Teil bringt Imitationen:

No. 9.



Das Triothema lautet:

No. 10. Viol.

Un poco meno Allegro

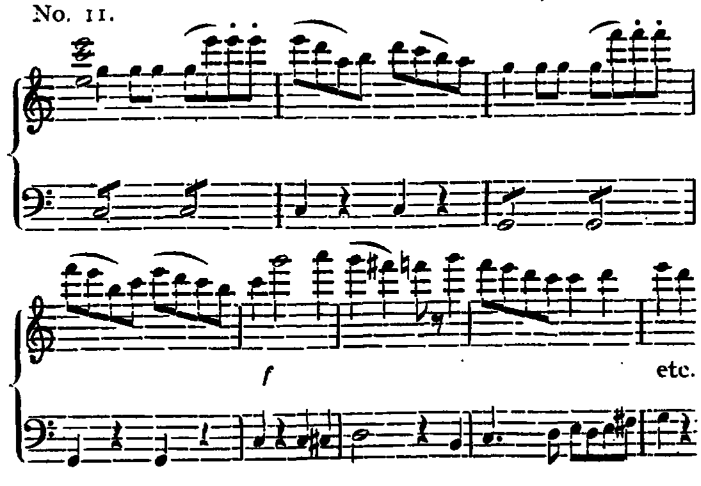


Der weitere Verlauf des Satzes ist regelmäßig.

Vierter Satz, C dur, ⁴/₄.

In der Skizze ist dieser Satz als „Allegro vivace", nach Eichberg als „Allegro molto e vivace" bezeichnet. Tappert hatte aus den Stimmen ersehen, daß das Finale ursprünglich 492 Takte lang war; von diesen aber waren 40 gestrichen und demgemäß 452 übrig geblieben. Die der Eichbergschen Analyse zugrunde liegende Partitur enthält aber nur 397 Takte in diesem Satze, also noch 55 Takte weniger, die Wagner wahrscheinlich in Venedig strich. Nach meiner Zählung in der Skizze sind es 442, also 10 weniger, als nach dem ersten Strich übrig geblieben waren. Die Einleitung des Satzes entlehnt ihre motivischen Elemente teils dem ersten Thema, teils dem Nebenthema. „Zwischendurch steigt, vom ganzen Orchester forte, unisono und kurz abgerissen ausgeführt, die C dur-Tonleiter langsam an, derart, daß zwischen c und d, d und e, e und f je 6 Takte, zwischen f und g, g und a je ein Takt (der nur durch Pausen ausgefüllt ist) liegt, während a, h, c, d, e in halben Takten aufeinander folgen. Zu a, h, c bringen die Hörner schon harmonische Töne, zu d erklingt kräftig der Dominantklang auf g, zu e, das Fortissimo ausgehalten wird, beginnt das Thema." Aehnlich, mit geringen Abweichungen, ist es in der Skizze. Das Hauptthema des Rondo lautet hier:

No. 11.



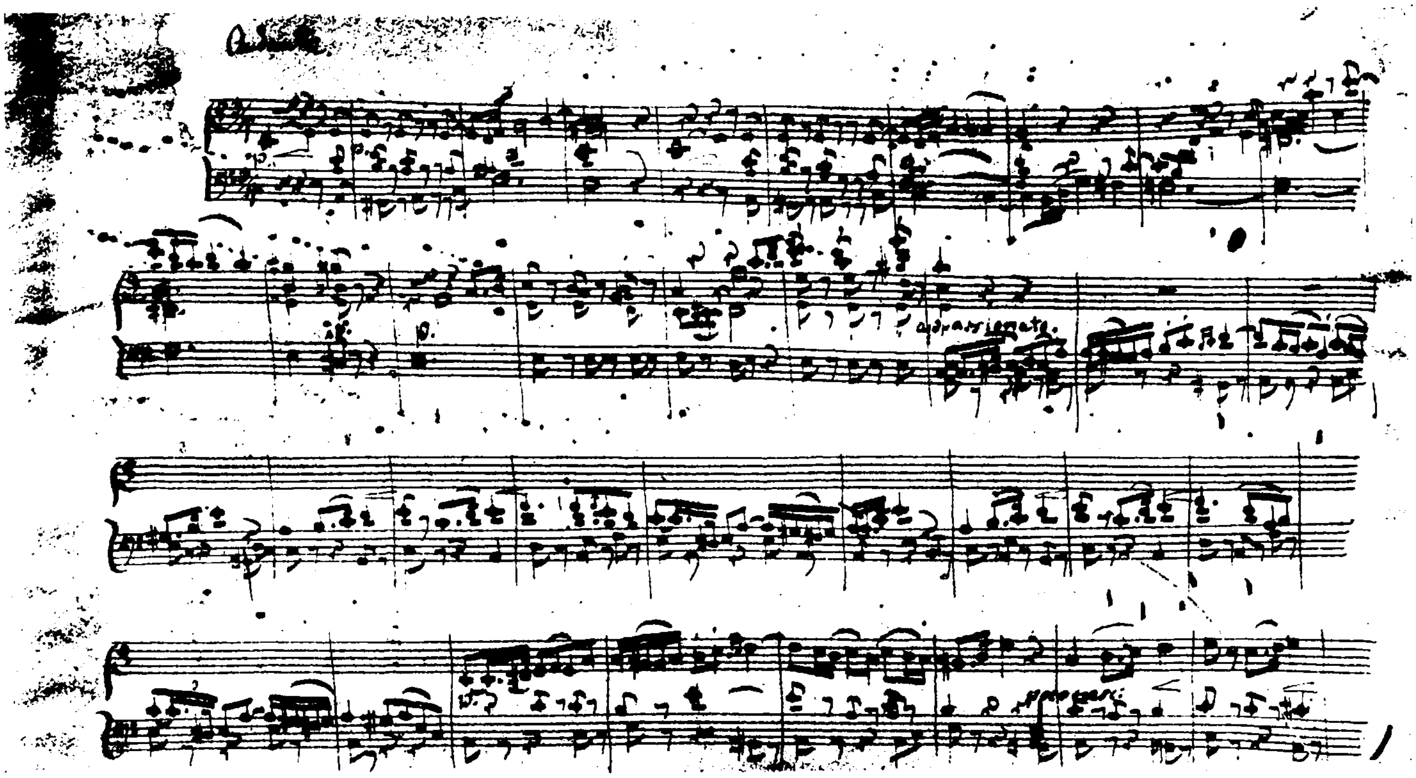
Das Nebenthema beginnt:

No. 12.



Mit Hilfe dieser beiden Themata, deren erstes in einer Durchführung mit starken Modulationen viel verwendet wird, baut sich das Finale auf, das im übrigen nichts Bemerkenswertes bietet.

Ihre erste öffentliche Aufführung erlebte die C dur-Symphonie in Wagners Vaterstadt Leipzig im XII. Abonnementskonzert des Gewandhauses am 10. Januar 1833, nachdem das Werk probeweise vorher von dem Dilettantenverein „Euterpe" gespielt worden war. Die Entscheidung über die Zulassung des Werkes im Gewandhause hing von dem Musikschriftsteller Hofrat Friedrich Rochlitz ab, der sich nicht wenig verwunderte, einen so jungen Menschen als Komponisten der ihm vorgelegten Symphonie bei sich zu sehen; er hatte nach Lektüre der Partitur einen älteren Mann erwartet. Rochlitz veranlaßte auch die Besprechung des Werkes in der von ihm lange Zeit geleiteten „Allgemeinen musikalischen Zeitung"[1], wo berichtet wird, alle Sätze der Symphonie „unseres noch ganz jugendlichen Richard Wagner", mit Ausnahme des zweiten, seien mit lautem und verdientem Beifall begrüßt worden. „Wir wüßten kaum, was man von einem ersten Versuche einer jetzt so hoch gesteigerten Tondichtungsgattung mehr verlangen könnte, wenn man nicht geradezu alle Billigkeit beiseite setzen will. Der Arbeit gebührt das Lob eines großen Fleißes, und der Gehalt der Erfindung ist nichts weniger als gering; die Zusammenstellungen zeugen von eigentümlicher Auffassung und die ganze Intention beurkundet ein so rechtliches Streben, daß wir auf diesen jungen Mann mit freudigen Hoffnungen sehen. Ist auch der Eifer, sich selbst treu zu bleiben, noch ebenso angestrengt als die Benützung der Orchestereffekte noch nicht erfahren genug ist; ist auch wohl die beharrliche Durchführung eines und des andern Gedankens noch zu lang, zu viel gewendet, so sind dies doch nur einzig solche Punkte, die sich durch endlich fortgesetzte Arbeit von selbst geben. Das aber, was Herr Wagner hat, gibt sich nicht, wenn es nicht schon in der Seele lebt." Heinrich Laube, der ebenfalls eine Kritik über das Werk schrieb,[1] meint: „Es ist ein stürmischer, kühner Schritt, der von einem Ende zum andern schreitet, und doch eine so jungfräuliche Naivität in der Empfängnis der Grundmotive, daß ich große Hoffnungen auf das musikalische Talent des Verfassers gesetzt habe." Ein dritter Kritiker, Ernst Ortlepp („Der Komet", 8. März 1833), meint unter anderem: „Wagners Phantasie ist reich an ungewöhnlichen, ja selbst humoristischen Einfällen, doch es fehlt noch dem Ganzen der zarte, ätherische Anhauch von Schwärmerei und lebendiger zu dem Herzen sprechender Empfindung, der den eigentlichen Zauber Beethovens ausmacht. . . . Hat sich Wagner zur Selbständigkeit erhoben, und wird statt des Verstandes sein Gemüt die Mechanik der Tonkunst handhaben, so sind wir überzeugt, daß er etwas Großes leisten wird." Am drastischsten drückte sich jedoch, wie wir einem Brief der dreizehnjährigen Clara Wieck an ihren künftigen Gatten Robert Schumann vom 17. Dezember 1832 entnehmen können, der alte Wieck aus: „Hören Sie, Herr Wagner hat Sie überflügelt. Es wurde eine Symphonie von ihm aufgeführt, die aufs Haar wie die A dur-Symphonie von Beethoven ausgesehen haben soll. Der Vater sagte: die Symphonie von F. Schneider[2], welche im Gewandhaus gemacht wurde, sei zu vergleichen einem Frachtwagen, der zwei Tage bis Wurzen fährt und hübsch im Geleise bleibe, und ein alter, langweiliger Fuhrmann mit einer großen Zipfelmütze murmelte immer zu den Pferden: Ho, ho, ho, hotte, hotte. Aber Wagner führe in



Handschrift des jungen Richard Wagner. Skizze zum Andante aus der C dur-Symphonie.
(Im Besitz des Antiquars Karl Peters in München.)

[1] 13. Februar 1833.

[1] „Zeitung für die elegante Welt", 27. April 1833.

[2] Friedrich Schneider (1786—1853), der sogenannte „Weltgerichts"-Schneider, schrieb nicht weniger als 23 heute vergessene Symphonien. Bei ihm, der später als eine Autorität galt, holte sich der junge Cornelius ein Gutachten über seine Kompositionen.

einem Einspänner über Stock und Stein und läge alle Minuten im Chausseegraben, wäre aber demohngeachtet in einem Tage nach Wurzen gekommen, obgleich er braun und blau gesehen habe."

Wer denkt da nicht an die „Meistersinger", wo der jugendliche geniale Feuerkopf dem „in der Gewohnheit trägem Geleise" befangenen Kunstphilisterium gegenübertritt?

Die neue staatliche Prüfungsordnung für Schulgesanglehrer in Preußen.

Von MARIA LEO (Berlin).

DAS „Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preußen" hat in diesem Sommer die *„Ordnung der Prüfung für Gesanglehrer und -Lehrerinnen an höheren Lehranstalten in Preußen"* gebracht. Es war mir aus verschiedenen Gründen nicht eher möglich, diese Ordnung durchzustudieren. Während ich also zu meiner Freude die Eindrücke, die ich bei dem Besuch des *Schulgesang-Seminars* in *Hannover* erhalten hatte, aufzeichnete, um weitere Kreise mit den Fortschritten in der Schulgesangsfrage, den erfreulichen Folgen des neuen Lehrplans unserer höheren Mädchenschulen bekannt zu machen, konnte ich in dem Artikel „Praktische Reformarbeit auf dem Gebiete des Schulgesangs" (Heft 1 der „N. M.-Z.") nur in einer nachträglich eingefügten Anmerkung auf die inzwischen erschienene staatliche Prüfungsordnung hinweisen.

Was hat uns diese Prüfungsordnung nun gebracht? Zunächst die Anwartschaft auf feste, also pensionsberechtigte Anstellung der Gesanglehrer und -Lehrerinnen an den höheren Lehranstalten. Das ist ein ungeheurer Fortschritt gegenüber dem bisherigen Modus der stundenweisen Beschäftigung, der, wie es mir von verschiedenen Berliner Gymnasien bekannt war, die Lehrer zwang, bis in ihr höchstes Alter den Dienst fortzusetzen, auch wenn sie eigentlich nicht mehr imstande waren, ihren Platz auszufüllen. Es ist ein Fortschritt auch für uns Frauen, da der Gesangunterricht an den städtischen und staatlichen höheren Mädchenschulen, der bisher — soweit mir bekannt — ausschließlich von Männern erteilt wurde, nun hoffentlich in die Hände der „geprüften" Schulgesanglehrerin gelegt wird. (Dieses „hoffentlich" entspringt nicht dem Wunsche, daß die Frauen soviel wie möglich die Männer aus den Berufen verdrängen sollen, sondern meiner Ueberzeugung, daß zur notwendigen Schonung und Kräftigung der zarten Mädchenstimmen das Vorbild der gut geschulten Frauenstimme unentbehrlich ist. Sie kann weder durch Falsettsingen des Mannes, noch durch irgend ein tönendes Instrument wie Violine, Harmonium usw. ersetzt werden.)

Allerdings wird in dem Erlaß die Einschränkung gemacht, daß eine feste Anstellung nur dann in Frage komme, wenn der Gesangunterricht an einer Anstalt allein eine volle Lehrkraft in Anspruch nimmt oder die betreffende Lehrkraft an mehreren Anstalten gleichzeitig beschäftigt werden kann. Wo dies nicht der Fall ist, wird auf eine feste Anstellung nur dann zu rechnen sein, wenn auch die Lehrbefähigung in anderen Fächern nachgewiesen werden kann. Gerade für die weiblichen Lehrkräfte ist eine Kombination mit einem der technischen bezw. künstlerischen Fächer (Turnen, Handarbeit oder Zeichnen) sehr wohl denkbar und es dürfte sich empfehlen, während der Studienzeit die Vorbereitung für ein derartiges zweites Fach gleich mit in Betracht zu ziehen. Die Möglichkeit einer gesicherten Stellung würde dadurch bedeutend näher gerückt werden.

Der in den Ausführungsbestimmungen zu dem Erlaß vom 18. August 1908 über die Neuordnung des höheren Mädchenschulwesens seinerzeit veröffentlichte Lehrplan hatte die Erfüllung der jahrelang erörterten Wünsche für die Besserung des Gesangunterrichts in sichere Aussicht gestellt. Man hatte gehofft, daß die Knabenschulen bald folgen würden und der Fortschritt auch allmählich die Volksschulen beeinflussen dürfte. Mit einem Schlage konnte die Aenderung nicht vor sich gehen, darauf war man natürlich gefaßt; aber welch schöne Perspektive bot der Lehrplan in seinen methodischen Ausführungen für die künftige musikalische Erziehung unserer Jugend. Der Gesangunterricht sollte endlich wie jeder wissenschaftliche Unterricht ein würdiges Ziel haben. Er sollte das Ohr erziehen, damit das Kind lerne, Musik richtig zu hören, zu behalten und die Fertigkeit erlangen könne, Musik vom Blatt zu lesen; er sollte Kenntnisse übermitteln, die das Verständnis für die musikalischen Kunstwerke erschließen; er sollte den Geschmack bilden, damit der Schüler fähig werde, die Schönheiten, die in den Schöpfungen unserer großen Tondichter enthalten sind, zu genießen und sich daran zu erheben. Eine wertvolle Kulturaufgabe. Eine neue Aufgabe — ach nein! Nur ist sie wohl von den „praktischen Anforderungen" auf der einen, von der Auffassung, daß die „wissenschaftliche Bildung" die allein berechtigte sei, auf der andern Seite immer wieder und wieder zurückgedrängt worden. Durch die Einführung der staatlichen Prüfung sollen wir nun die Lehrer erhalten, die wohlvorbereitet ihre Arbeitskraft dieser Aufgabe widmen wollen, die die Bestimmungen des Lehrplans in die Tat umsetzen sollen.

Verlangt wird in der Prüfung schriftlich unter Klausur:

1. Die Ausarbeitung eines bezifferten Basses oder eines Arienbasses von Händel oder eines andern Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts.
2. Die Komposition einer Motette oder eines Liedes für gemischten Chor in Form einer Skizze oder die erste Durchführung einer vierstimmigen Vokalfuge.
3. Die Umarbeitung eines geeigneten Sololiedes in ein Chorstück.

Von Bewerberinnen wird statt der unter 2. und 3. angegebenen Forderung die Umarbeitung eines gemischten Chors, eines geeigneten Sololiedes, Volksliedes oder Chorals in einen drei- oder vierstimmigen Satz für Kinder- oder Frauenchor verlangt."

Da ist schon allerlei, das in Erstaunen setzt. Dem Aussetzen eines bezifferten Basses würde die Harmonisation einer gegebenen Melodie, eines Volksliedes oder Chorals entsprechen. Warum aber verlangt man eine Komposition? Schöpferische Kraft kann doch unmöglich als Bedingung für die Unterrichtstätigkeit angesehen werden; sie ist im Gegenteil oft ein Hindernis. Schaffen bedeutet ein stetes Sichsammeln, Sichabschließen, Insichversenken und Aussichherausholen, Lehren aber ein sich in andere Versenken, in ihnen spüren und pflegen, was an Anlage und Interesse für die Kunst vorhanden ist, also kurz: ein Sichaufgeben, um nur Vermittler zu sein zwischen Schüler und Kunst. — Oder meint man es nicht so ernst mit der Forderung der Komposition? Braucht es keine Schöpfung eines mit Schöpferkraft Begabten zu sein (wohl auch schwerlich an dem und dem Examenstage zu der und der Stunde zu verlangen), sondern nur eine „brave Arbeit", die zeigt, daß der Mann das Handwerk, d. h. die äußere Technik zur Not beherrscht? Dann um so schlimmer! Die „Gesanglehrermusik", die uns dann überschwemmt, wird als dreimal schwächerer Aufguß der berüchtigten Kapellmeistermusik bald den Rang ablaufen. Der Herr Gesanglehrer, der sich das Komponierenlernen hat sauer werden lassen und es im Examen so gut gekonnt, der wird sicher zu jeder Schulfeier ein neues Glanzstück hervorbringen — und die Schüler müssen's singen!

Doch könnten ja begabte Musiker, ausübende und schaffende Künstler die Gesangstunden an der Schule übernehmen. Dies ist in den Bestimmungen über die Anstellung der Gesanglehrer auch vorgesehen. Es heißt da von den Prüflingen, die nicht vorher schon die wissenschaftliche Lehrer- bezw. Lehrerinnenprüfung abgelegt haben: Bei den genannten Bewerbern „ist in erster Linie an solche Persönlichkeiten gedacht, die eine wesentlich künstlerische Ausbildung erhalten haben und die den Gesangunterricht an den höheren Lehranstalten im Nebenamt erteilen würden." Der Schulgesangunterricht mit allem, was dazu gehört, erfordert aber einen ganzen Menschen. Er ist zu schade, um nur die pekuniäre Sicherstellung zu geben für den Künstler, dessen Streben außerhalb der Schule liegt. Will er sich aber dem Unterricht weihen, dann soll er's ganz tun, nicht „im Nebenamt". Sonst wird der Gedanke nahe liegen, daß ihn nicht die Arbeit, sondern nur die Versorgung lockt.

Erstaunen muß es erregen, daß bei den weiblichen Prüflingen von vornherein von der Forderung des eigenen Entwurfs einer Komposition abgesehen wird. Die Bestimmungen lassen der Bewerberin nicht einmal die Wahl, wenn sie sich dazu befähigt glaubt, sondern geben dem sonderbaren Standpunkt Ausdruck: keine Frau kann das, aber jeder Mann muß es können. Es wäre wohl logischer, praktischer und künstlerischer gewesen, die Herstellung der Kompositionsskizze nicht als Zwangsaufgabe für die Männer allein zu geben, sondern die Einreichung den Prüflingen, männlichen und weiblichen, frei zu stellen, sie in der Examensnote aber vielleicht höher zu bewerten als die andern Arbeiten.

Unkünstlerisch erscheint mir auch die 3. Aufgabe, die „Umarbeitung eines geeigneten Sololiedes in ein Chorstück". Unsere Schulhefte und Chorliedersammlungen wimmeln schon von derartigen Umarbeitungen, bei denen dann auch die Texte, die nicht „geeignet" genug erscheinen, sich die grausamsten Verstümmelungen gefallen lassen müssen. Es wäre vielmehr an der Zeit gewesen, vor derartigen Uebergriffen zu warnen und „Achtung vor dem Schöpfer" zu predigen.

In der schriftlichen Prüfung wird weiterhin die „Ausarbeitung einer Gesanglehrprobe" gefordert; eine ungenügende Lehrprobe kann nicht durch bessere Leistungen in anderen Fächern ausgeglichen werden.

Mehrere Musikdiktate sind vom Prüfling niederzuschreiben, darunter „eins mit falschen Noten". Ich habe mich vergeblich bemüht, den Sinn dieser Bestimmung zu ergründen. Wenn wirklich „Noten" diktiert werden, wäre die Sache ja recht leicht; gemeint sind doch wohl „Töne". Gemeint ist wohl auch, den Schüler aufs Glatteis zu führen; aber wie? Wird ihm ein bekanntes Lied gegeben, in dessen Melodie falsche Töne eingefügt sind, die er dann als falsch erkennen soll? Wenn er die Melodie kennt, kann er sie ja ohne Diktat aus dem Gedächtnis niederschreiben. Und wenn ihm eine unbekannte Melodie gegeben wird ohne Harmonie, wer kann da entscheiden, was falsch, was richtig ist? Wie gesagt, mir bleibt der Sinn der Sache verborgen. —

Die mündliche Prüfung setzt mit dem Fach Musikgeschichte recht bescheiden ein. „Der Kandidat hat seine Vertrautheit mit den Hauptschulen, Hauptmeistern und Hauptwerken der Vokalmusik, insbesondere den für Schulzwecke in Betracht kommenden, nachzuweisen." Also alle Instrumentalmusik kann ihm unbekannt sein. Dafür steht in dem Lehrplan der höheren Mädchenschule, auf den ich schon hinwies, als Lehrziel für die Schüler: „Bekanntschaft mit den Hauptformen und den Ausdrucksmitteln der Musik, mit ihren Stilarten und mit den bedeutsamsten Daten ihrer Geschichte." Was der Gesanglehrer hier lehren soll, geht also weit hinaus über das, was er als „gelernt" bei der Prüfung nachzuweisen hat. Im Lehrplan: Anbahnung einer allgemeinen musikalischen Bildung, in der Prüfungsordnung: nur auf das Spezialfach bezügliches, eng beschränktes Wissen.

Im weiteren Verlauf der Prüfung hat sich der Bewerber über seine Kenntnis der Stimm- und Atmungsorgane, ihrer Funktionen und Behandlung, wie der Ton- und Lautbildungslehre auszuweisen und seine Vertrautheit mit der Methodik des Schulgesangunterrichts zu zeigen. Das sind Forderungen, denen man erfreut zustimmen kann. Nur ist bei der übrigen Spezialisierung die Angabe „Methodik des Schulgesangs" etwas weit gefaßt. Da Tonbildung besonders aufgeführt ist, sollte auch hier die Erziehung zum bewußten Hören besonders betont werden. Eigentlich ist das ja die Hauptsache. Denn nur die erworbene Fähigkeit, Musik richtig zu hören und vom Blatt richtig zu lesen, macht es dem Schüler möglich und erfreulich, im späteren Leben — sei es genießend oder betätigend — die Musik weiter zu pflegen.

An diese theoretischen schließen sich die Prüfungen der praktischen Leistungen des Examinanden. Dazu gehört der eigene Vortrag eines Gesangstückes, das Vomblattsingen einer schweren Chorstimme, Transponieren eines leichteren Chors vom Blatt, das Einstudieren eines gemischten oder drei- bis vierstimmigen Kinderchores; eine Probestunde ist zu geben und einige Schüler sind auf Charakter und Zustand ihrer Stimme zu prüfen. Eine tüchtige Vorbereitung wird zur Erfüllung dieser Aufgaben nötig sein, sie muß aber auch im Interesse der späteren praktischen Berufsausübung gefordert werden. Sehr sympathisch ist mir die Bestimmung, daß auf die Probelektion bei der Beurteilung das größte Gewicht gelegt wird. — Dagegen scheint mir eine andere Aufgabe für eine Schulgesangsprüfung ziemlich unberechtigt zu sein. Der Prüfling soll „einen unbegleiteten und einen begleiteten Chorsatz, auch in den alten Schlüsseln auf dem Klavier, der Orgel oder dem Harmonium vom Blatt spielen". Die Kenntnis und einige Lesefertigkeit in den alten Schlüsseln ist entschieden vorauszusetzen; aber einen begleiteten (vielleicht vom Orchester begleitet?) Chorsatz in den alten Schlüsseln vom Blatt spielen zu sollen, das bedingt doch ein gründliches Spezialstudium einer Sache, die im Schulunterricht kaum Verwendung finden kann. Diese Forderung bedeutet eine unnütze Erschwerung und scheint mir ziemlich zusammenhanglos aus dem abstrakten Fachstudium mitten unter die praktischen Aufgaben geweht zu sein. Auch der drei- und vierstimmige Kinderchor als Regel scheint mir wegen der meist bedingten Ueberschreitung des natürlichen kindlichen Stimmumfangs bedenklich.

Den Schlußstein der Prüfung bildet eine Bestimmung, die uns die so freudig erblühte Hoffnung auf eine wirkliche Reform zerschmettert. Der Prüfling muß „auf der Violine ein Lied oder eine Chorstimme richtig und rein vom Blatte, sowie eine Anzahl Melodien auswendig in jeder Tonart" spielen. Da haben wir wieder die Violine in der Schule! Die Violine, die das ganze Unheil der bisherigen Misere im Schulgesang mit verschuldet hat. Ich erinnere mich heute noch aus meiner Schulzeit der gebrochenen Terzen- und Sextenstriche unseres Gesanglehrers und des physischen Unbehagens, das uns ergriff, wenn er in unsere Nähe kam und die scharfen Klänge direkt in die Ohren sandte. Die Geige ist eben eine schlechte Hilfe für den Unterricht, weil sie keine harmonische Unterlage geben kann und weil ihr dünner, vibrierender Ton den üblichen plärrenden Singeton der Schüler förmlich hervorzieht. Abgesehen noch davon, daß es, um rein und tonschön auf diesem Instrument spielen zu können, jahrelanger intensiver Uebung und auch spezieller technischer Begabung viel mehr bedarf, als für das Klavierspiel. Der Lehrplan der höheren Mädchenschulen sagt: „Während die Choräle und Volkslieder ausschließlich ohne Begleitung eines Instruments zu lehren sind, wird bei dem Kunstlied eine solche Begleitung nicht zu entbehren sein."

Warum also die Violine? Man kann sich des Gedankens nicht ganz erwehren, daß wohl der Fiedelbogen unentbehrlich schien — (der Disziplin wegen?).

Die Einrichtung einer staatlichen Prüfung für Schulgesanglehrer und -Lehrerinnen haben wir mit großer Freude begrüßt. Um so schwerer trifft es uns, daß die Prüfungsordnung in vielen Punkten enttäuscht. Während die Bestimmungen über die Neuordnung des Gesangunterrichts an den höheren Mädchenschulen vom 18. August 1908 einen entschieden f o r t s c h r i t t l i c h e n , e i n h e i t l i c h e n und k ü n s t l e r i s c h e n Charakter zeigen, vermißt man dies in der Prüfungsordnung. An einigen Stellen wird übermäßig viel Fachmusiker-Wissenschaft gefordert, an andern zu wenig von dem, was im Sinne der Reform für die Praxis notwendig wäre. Die Lehrer, die als Praktiker zu den Beratungen an der Prüfungsordnung zugezogen wurden — der Zufall spielt da wohl oft eine große Rolle —, haben sich anscheinend, statt ein Werk für die „bessere Zukunft“ zu schaffen, mehr von ihren „Erfahrungen in der Vergangenheit“ leiten lassen. Doch mit denen hätte man lieber nicht rechnen sollen; da bisher bei uns ja wohl wenig Lehrer vorhanden waren, die f ä h i g gewesen wären, als einziges Instrument die Kehlen ihrer Schüler und die Stimmgabel zu benutzen.

Der Widerspruch zwischen dem Mädchenschul-Lehrplan und der Prüfungsordnung wird nicht bestehen bleiben können. Hoffen wir, daß die P r ü f u n g s o r d n u n g geändert wird!

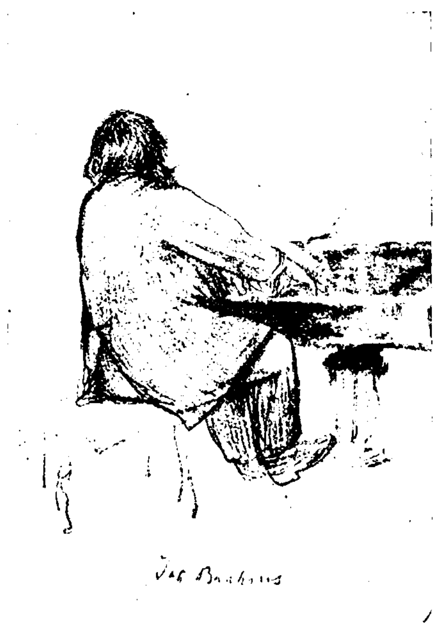
Walter Niemanns Klavierbuch.

DAS *Klavierbuch Dr. W. Niemanns*, auf das wir seinerzeit unsere Leser aufmerksam gemacht haben, ist nun aus dem Callweyschen Verlag in den *Kahntschen* übergegangen und hier in zweiter, fast auf den doppelten Umfang angewachsener Auflage erschienen. Das 200 Seiten enthaltende, kurz gefaßte, fleißige und zuverlässige Werk ist durch Beigabe vieler gelungener B i l d e r noch mehr als zuvor ein H a u s buch geworden. Noch freudigere Zustimmung wird die Nachricht finden, daß die ganz alten und die klassischen Meister des Klaviers nur kurz behandelt sind (d i e können und kennen wir im Original, durch die Schule, wie im Spiegel der virtuosen Reproduktion und der musikgeschichtlichen Forschung nachgerade auswendig) und dafür das Schwergewicht auf die Besprechung der n e u e r e n und n e u e s t e n , lebenden und unserem Empfinden homogenen Klavierliteratur gelegt ist.



MAX REGER AM KLAVIER.
Künstlerische Photographie von E. Hoenisch, Leipzig.
Mit Genehmigung des Verlags aus Niemanns Klavierbuch.

Da wird es interessant, da schlägt unser Herz rascher und unser Mund ruft laut „Bravo“, wenn wir den Verfasser gegen den traurigen Salonschund zu Feld ziehen sehen, wie gegen die verhängnisvolle eingebürgerte Meinung, als sei die gegenwärtige deutsche Klavierliteratur so ganz a r m , daß unsere Tastenhelden und Klavierfeen ihre Nichtachtung der modernen Produktion damit entschuldigen dürften. In Wirklichkeit ist es Unwissenheit, wenn sie uns in jedem Konzert dasselbe stereotype Programm vorsetzen und es ist Mitschuld der Virtuosen, daß unsere bedeutenden Komponisten wie d'Albert, Delius, Pfitzner, Schillings, Strauß u. a. keine Lust verspüren, ihre fortschrittliche Kunst dem Pianoforte und seinen pedantischen, „vorsichtigen“ Vertretern zu weihen.



JOHANNES BRAHMS AM KLAVIER.
Zeichnung von Willy v. Beckerath.
Mit Genehmigung d. Verlags a. Niemanns Klavierbuch.

Niemanns vielseitige Bildung leuchtet dem Kenner aus mannigfachen treffenden Vergleichen und der Heranziehung von Analogien aus anderen Kunstgebieten, besonders der Malerei, entgegen. Möchte das trotz aller Gedrängtheit in bilderreicher Sprache geschriebene Klavierbuch in recht vielen musikalischen Familien Eingang finden. Für Berufsleute ist es die u n e n t b e h r l i c h e Ergänzung zu Ruthardts „Führer durch die Klavierliteratur“.

Handbücher der Musiklehre, herausgegeben von *X. Scharwenka (Verlag Breitkopf & Härtel).* No. III: X. Scharwenka, M e t h o d i k d e s K l a v i e r s p i e l s . 150 S. 3 M. Wie der Verfasser in der Vorbemerkung zu dieser Sammlung sagt, kommt die Anregung aus dem Schoß des „M u s i k p ä d a g o g i s c h e n V e r b a n d s “. Die Einführung von offiziellen Prüfungen, welche ein mittleres Maß allgemeiner und spezieller Bildung des künftigen Musiklehrers garantieren sollen, ist diesem Verband zu danken. Niemand wird die Notwendigkeit und Nützlichkeit dieser Prüfungen bestreiten. In jedem Gewerbe sind ja Gesellen- und Meisterprüfungen, sogar von Amtes wegen und oft unter Assistenz der Behörden vorgeschrieben, warum soll allein auf dem musikalischen Erwerbsgebiet jeder Pfuscher die Fachleute unterbieten dürfen?

Zur V o r b e r e i t u n g auf diese Prüfungen werden den Studierenden diese kurzgefaßten Lehrbücher dargeboten, welche die Wissensgebiete der musikalischen Methodik, Pädagogik, Aesthetik, Formenlehre, Theorie, Musikdiktat und -Geschichte etc. behandeln sollen. Zwar ist an solchen Büchern kein Mangel, aber die vorhandenen Bücher sind oft zu ausführlich, auch oft ungleichartig und von verschiedenen sich bekämpfenden Standpunkten aus geschrieben. Diesen Mängeln ist hier abgeholfen.

Der vorliegende 3. Band ist von dem erfahrenen Virtuosen, Komponisten, Pädagogen und Konservatoriumsleiter Xaver Scharwenka verfaßt. Da gegenwärtig auf dem Gebiete der T e c h n i k eine neue revolutionäre, extrem n a t u r a l i s t i s c h e S t r ö m u n g viel von sich reden macht, an deren Spitze Breithaupt in Berlin steht, ist es von Interesse, die Stimme eines so hervorragenden Meisters wie Scharwenkas zu hören, zumal unsere Zeit mit Recht verlangt, daß der Virtuos und Lehrer bewußt und konzentriert arbeite und arbeiten lehre, daß er sich mit den physiologischen und psychologischen Grundlagen der T e c h n i k und den ästhetischen Erfordernissen des V o r t r a g s vertraut mache. Scharwenka nimmt eine gesunde, vermittelnde Stellung ein, ist Feind jeder rein mechanischen Tätigkeit, jeder Unnatur und jedes Schematismus; er betont, daß der Sitz der Technik das Gehirn sein muß, daß das Wiederholen nur Wert hat, wenn jede Wiederholung einen Fortschritt bedeutet und das

ist bloß möglich bei Konzentration der intellektuellen und Willenskräfte auf die auszuführenden Bewegungen; andererseits warnt er vor reiner Spekulation, die den Boden der Praxis verläßt und die von einem gegebenen Prinzip der unbedingten Freiheit und Beweglichkeit ausgehend einem wilden Herumfahren auf der Tastatur das Wort reden und den Nachdruck auf die physiologischen Kenntnisse der Muskelleitungen und -Bewegungen und der Korrespondenz zwischen Hirnfunktion und motorischer Nervenwirkung legen. Den Hauptraum nimmt die knappe, aber alles Wesentliche bringende Behandlung der Technik und Rhythmik, Dynamik, Ornamentik ein; die ästhetische Seite ist nur gestreift. Sehr beherzigenswert sind die Kapitel vom Ueben und von den höheren Aufgaben des Lehrberufs. Die Uebersichtlichkeit des anregenden u. stilistisch tadellosen Buches wird durch umränderte Stichworte bedeutend erhöht. Manche seltenere Fremdwörter setzen eine höhere Bildung des Lesers voraus.

* * *

Wir geben im nächstehenden Aufsatz mit Genehmigung des Verlags ein interessantes Kapitel aus dem Klavierbuch.

Die Gegenwart.

Was Deutschland gegenwärtig an neuer Klaviermusik außer den Werken der bedeutendsten Meister hervorbringt, läßt sich unschwer als Nachklang der Romantik, als Brahms-Nachfolge, als Wienerisch oder — der häufigste Fall — als eklektisch, als Vergleichsversuch zwischen romantisch und neudeutsch-neuromantisch, zwischen gemäßigt und ausgesprochen modern, einordnen. Als wirklich modern im Inhalt und Klaviersatz das Wenigste. Eine bunte Reihe! Sehen wir uns einmal in unseren großen Städten um und belauschen wir sie bei der Arbeit.

Da platzen wir denn zuerst mitten in *Berlin* hinein. Gemäßigte norddeutsche Nachromantik in allen Schattierungen bis zum ausgesprochensten Akademikertum. Süddeutsche Neigung zur mehr homophon behandelten Melodik, zur sinnlich warmen Farbengebung ersetzt hier in den meisten Fällen eine hohe Feinheit der zeichnerischen Linie, der gediegenen Durcharbeitung und Lust an sinniger, reflektierter Kontrapunktik. Der Klaviersatz ist infolgedessen durchsichtig, von schöner Stimmführung und großer Feinheit im einzelnen. Zum größten Teile haben wir es mit liebenswürdigen Formtalenten zu tun.

Diese beweisen in ihren fein und meisterlich gearbeiteten Klaviersachen großer und kleiner Form für ein oder zwei Klaviere nur, daß sie trotz eines modernen und harmonisch oft mit reichem chromatischem Besatz verzierten Faltengewandes im Grunde Romantiker mit klassischen Formidealen blieben, doch unserer Klaviermusik zweifellos sehr schöne und schätzenswerte Gaben spendeten. Dahin gehören so respektable Formtalente und geschmackvolle Komponisten von bedeutendem und gediegenem Können wie *Georg Schumann* (geb. 1866 in Königstein; wertvolle Kammermusik, Variationen und Fuge über ein Beethovensches Thema für zwei Klaviere, Charakterstücke) und Steinbachs Nachfolger in Meiningen, *Wilhelm Berger* (geb. 1861 in Boston; wertvolle Kammermusik, Thema und Variationen für ein und zwei Klaviere, Charakterstücke, beide hervorragende Kontrapunktiker). *Ernst Eduard Taubert* haben wir schon begrüßt. In kleineren Formen schufen ihr Bestes und gehören als akademische Romantiker weiterhin hierher zunächst der zu früh dahingeschiedene *Heinrich Hofmann* (1842—1902; zahlreiche Charakterstücke und Zyklen, Suiten, Uebertragungen norwegischer, ungarischer und russischer Volksweisen, hübsche vierhändige Sachen). Seine echt deutsch geartete Klaviermusik lebt in der Welt unserer romantischen Dichter Eichendorff, Rückert und Scheffel. Auf Mendelssohn-Schumannscher Grundlage zeigt sie weniger starke und persönlich geartete Erfindungskraft als feine und echt romantische Farben, viel Natursinn, edel-sentimentale Melodik und eine natürliche Formschönheit mit gelegentlichem pikantem ungarischem oder skandinavischem Einschlag. *Arno Kleffel* (geb. 1840; Charakterstücke, viel hübsches Vierhändiges), ein zartsinniger Lyriker, bekennt sich in seinen formvollendeten Klaviersachen vornehmlich zu Schumann, Kjerulf, Jensen und dem Schöpfer des „Tristan“. *Ernst Rudorff* (geb. 1840) springt gleich mit sehr wertvollen Variationen für zwei Klaviere heraus und huldigt in seinen feinen Sachen zumeist Schumann „dem Ersten“. *Radecke* (geb. 1830; Kammermusik, Charakterstücke, Vierhändiges) folgt ihm darin. *Robert Kahn* (geb. 1865; Kammermusik, Charakterstücke) wandelt trotz seines Altersunterschiedes mit den Vorgenannten in kaum abweichenden Bahnen. Er zeigt zwar wenig festgeprägte Persönlichkeit und läßt überall Beethoven und die Romantiker bis Brahms durchschimmern; doch, wer hätte seine, mit erlesenster Feinheit im Detail und mit vollendetem Kunstgeschmack geschaffenen delikaten Charakterstücke, die im Gebiet der Elegie, der Idylle das Eigenste geben, nicht mit herzlicher Freude durchgespielt? Auch *Gustav Lazarus* (geb. 1861) gehört trotz seiner Kölner Abkunft dem Berliner Akademikerkreise an. Wir verdanken ihm viel feingearbeitete, aber auch manche rein epigonale, leichtere Hausmusik aller Art. *Ernst Baeker*, ein ernst veranlagter, überaus sorgsam arbeitender Komponist, zeigt gleichfalls alle Eigenschaften norddeutscher Romantik in feinsinnig in ihrer Zeichnung durchgearbeiteten, der vollen Würdigung nur langsam sich erschließenden zahlreichen Charakterstücken und einer Sonate — Werken, denen man nur stärkere und vertieftere Erfindung wünschte. Dagegen schreibt *Hans Hermann* ganz nach dem Herzen der Menge. Was er an Klaviersachen gibt, ist glatt gemachte, leicht gesetzte und melodisch angenehme Hausmusik oberflächlicher Art. Von den älteren formvollendeten Berliner Meistern akademischer Richtung, deren Ideale Mendelssohn, Schumann, Kirchner heißen, hat *Max Bruch* (geb. 1838) das Klavier nur mit einer Fantasie für zwei Klaviere, dem schönen vierhändigen fis moll-Capriccio und einigen Charakterstücken, *Friedrich Gernsheim* (geb. 1839) mit guter Kammermusik, der Fantasie op. 27, der f moll-Sonate op. 1, Variationen und manchen Charakterstücken bedacht, während *Xaver Scharwenkas* jüngerer Bruder Philipp (geb. 1847) das Beste und, trotz seiner polnischen Abkunft, in deutschen Zungen gesagte Eigene in kleineren Formen, im Jugendstück und in zahlreichen schönen Charakterstücken zu vier Händen, *Alexis Holländer* dagegen (geb. 1840) neben Kammermusik und Charakterstücken sehr Schönes in der Variationenform für zwei Klaviere gegeben haben.

Ungleich moderner gibt sich der nach längerer Abwesenheit in der Union seit Jahren wieder in seiner Heimat, der Reichshauptstadt, ansässige *Hugo Kaun* (geb. 1863). Mit dem es moll-Konzert und zahlreichen kleineren Werken (Sonate op. 2, Variationen op. 21, Charakterstücke, Jugendliteratur), die ein hohes, grundgediegenes Können und einen feinen, durchaus modernen Geschmack verraten, hat er sich, obwohl oft der strengen persönlichen Note und plastischen Erfindung ermangelnd, in die Reihe der sympathischsten und interessantesten Klavierkomponisten der Gegenwart von Bedeutung gestellt.

Der Moderne bis zur kühnsten Impression und Sezession dagegen huldigen der Meister prachtvoller Bach-Bearbeitungen und eminente Klaviervirtuose *Ferruccio Busoni* (Variationenwerke, Charakterstücke, Etüden), der träumerische, hochpersönliche Meister des modernen Liedes und Klavierpoet *Max Ansorge* (f moll-Sonate, Traumbilder, Ballade usw.) und der junge, vielversprechende Bortkewicz (Sonate).

In des regen- und nebelreichen Hammonias, des stolzen *Hamburgs* Mauern nenne ich aus neuerer Zeit Arnold Krug (1849—1907); viele hübsche Charakterstücke, Instruktives, Kammermusik), Rudolf Philipp (Charakterstücke) und als Freund der Jugend den trefflichen Pädagogen Emil Krause (geb. 1840; viele vorzügliche Studienwerke u. a.).

Alle genannten Kleinmeister des Berliner und Hamburger Akademischen Kreises zeigten sich sichtlich bestrebt, sich aus der Scylla und Charybdis der Bekennerschaft einer gemäßigten Moderne ohne Verletzung ihrer mehr oder weniger klassizistischen Formen- und allgemeinen Schönheitsideale herauszuziehen. Solche Talente besitzen wir heute noch eine ganze Reihe, und wir müssen freudig bekennen, daß gerade sie die neuere Klaviermusik mit besonders anziehenden Werken beschenkt haben, reizvoll und angenehm durch ihren Klaviersatz, der das Beste romantischer Traditionen wahrt.

So namentlich in Mittel- und Süddeutschland, an des Maines Ufern in *Frankfurt*, wo der greise *Bernhard Scholz* (geb. 1835) mit einem Konzert und verschiedener Kammermusik, mit einer Sonate, einigen Sonatinen, Präludien und Fugen, namentlich aber mit den schönen Variationen über ein Originalthema und den reizenden „Kindergestalten“ als treuer Wächter klassischer Ideale waltet, wo Paul Zilcher, Edmund Parlow und Hugo Schlemüller sich guten zeitgenössischen instruktiven Komponisten wie Emil Söchting, Alban Förster, August Nölck, Richard Wickenhausser, Martin Frey, Richard Hofmann, Reckendorf, von Sponer, Carl Beving anschließen und mit allerliebsten, klar und natürlich empfundenen und feingestalteten Miniaturen und Etüden für die Jugend oder leichtester Kammermusik aufwarten; so bei den feinsinnigen Pastell- und Genremalern des Klaviers Otto Zweig und dem seit langer Zeit in Amerika ansässigen Viktor Saar, die Mendelssohns und Schumanns Büsten mit anmutigen Blumen und Arabesken schmücken, wie der vortreffliche Kontrapunktiker und edel empfindende Fürst Heinrich XXIV. Reuß in den Variationen op. 19, wertvoller Kammermusik und in seiner bedeutenden Suite sich ganz zur Brahmsischen Richtung bekennt und Jensens schöner Suite im deutschen, d. h. Bachischen Stil einen kraftvollen Thronfolger schenkt. Doch auch er baut nur weiter die Form aus, wagt aber nicht, sie, Neues schaffend, zu zerbrechen.

In *Köln* hat sich neuerdings eine Gruppe meist an dem dortigen Konservatorium ausgebildeter rheinischer Komponisten gebildet. Da wirken für die Klaviermusik der geistvolle Otto Neitzel, Ramrath, Köhler, Sträßer (Konzert, Charakterstücke), Carl Reuther und vor allem der schwerblütige, tief angelegte *Ernst Heuser* (geb. 1863). Wie Gürzenich und Konservatorium unter Steinbach eine Hochburg begeisterter Brahms-Pflege im Rheinland wurden, so nehmen auch die meisten dieser westdeutschen Komponisten ihren Ausgang weniger von Wagner als von Brahms. Das läßt ja schon die Stammes- und Sprachverwandtschaft des Kölnisch-Niederrheinischen mit dem Niederdeutschen ganz natürlich erscheinen. Was aber das Wichtigste und Erfreulichste ist: in ihrer ungekünstelten, klangschönen und melodiefreudigen Klaviermusik lebt viel rheinische Art, rheinische Wärme und rheinischer Schönheitssinn.

Wir eilen nun zu den Süddeutschen. Hier geben sich der Thüringer *Max Meyer-Olbersleben* in Würzburg (geb. 1850) und der Stuttgarter *Adolf Ruthardt* in Leipzig (geb. 1849) gleichfalls als echte, formell an den Klassikern geschulte Romantiker; nur viel wärmer wird's uns bei ihnen ums Herz, viel weniger ängstlich bekennen sie sich zu einem modernen Empfinden, und viel herzhafter betonen sie wie alle Süddeutschen das melodische Prinzip. Meyer-Olbersleben ist ein schwacher und als Mitteldeutscher etwas weicher Erfinder, schrieb aber manche anmutende Kammermusik und an Schumann und Jensen geschulte und im Detail sehr fein ausgeführte Charakterstücke. Ruthardt, den ungleich charaktervolleren, kennt alle klavierspielende Welt als Vollender Eschmanns und treuen Führer durch die Klavierliteratur; ich wünschte, auch der Komponist, eine lieblich-herbe Farben bevorzugende, an Mörike, an Karl Heider erinnernde Natur, sinnig und warmherzig, wär' ihnen geläufiger. Seine vielen Spezial-Etüdenwerke gehören zu den besten und verbreitetsten unserer Zeit, weil er die seltene Kunst versteht, den prosaischen Zweck technischer Förderung hinter poetischem und geistreichem Inhalt zu verstecken. So geschickt, daß ihrer viele — ich denke an die düster und wunderbar stimmungsvoll anhebende Passacaglia aus den Oktavenstudien — zugleich schöne Charakterstücke von poetischer Inspiration darstellen. Süddeutsch sind auch seine Zyklen feiner Charakterstücke, in die es von der Herrlichkeit schwäbischer und rheinischer Natur und des deutschen Volksliedes hineinklingt. Seine Art ist so süddeutsch im allgemeinen wie schwäbisch im besonderen: lyrisch, mehr idyllisch, sinnig-volkstümlich und warm als kühn, großartig und hart, voll Andacht zur Natur und voll heimlicher und gern einmal leise archaisierender Romantik.

In *Leipzig* erscheinen *Stephan Krehl* (geb. 1864), zugleich ein ausgezeichneter Theoretiker und interessanter, doch stark reflektierender und mosaikmäßig zusammensetzender Kontrapunktiker (Charakterstücke, Kammermusik), und Sigfrid Karg-Elert neben Reger als die bemerkenswertesten jüngeren Talente. *Karg-Elert* ist bei seinem brillanten Formtalent und angeborenen Sinn für klingenden, schönen Klaviersatz eine starke, eklektisch beginnende, aber immer persönlicher sich aussprechende Hoffnung der modernen Klaviermusik. Grieg und die Skandinavier, die Jungrussen, Reger, neuerdings auch Debussy, dazu die alten Kirchenväter der Musik hat er immer mehr innerlich verarbeiten und seiner eigenen, gesunden und frischen musikalischen Art dienstbar zu machen gelernt. Verliert sich noch seine Vorliebe für das Experimentieren mit allerlei grauslichen und ungewöhnlichen Taktarten à la Russe, vor dem Revolutionsgeschrei offener Quintenfolgen und dem Ueberschwang an Vortragsbezeichnungen, so wird sein inniges und aufrichtiges Musikempfinden und starkes Klaviertalent noch immer Schöneres und Eigeneres geben lernen. Wir besitzen von ihm eine Klaviersonate in fis moll, zahlreiche Charakterstücke und Suiten. Erinnere ich nun noch daran, daß es in der älteren Leipziger Generation nicht nur einen Großmeister des Cello, *Julius Klengel* (geb. 1854), sondern auch einen feinsinnigen formvollendeten Nachromantiker von gediegenster Schulung und hochkultiviertem Geschmack, Paul Klengel (vornehme und klangschöne Charakterstücke, Kammermusik), gibt, so hab' ich das gute Recht erlangt, mich auf die Bahn zu setzen und nach Wien zu reisen.

Die Reise geht über *Dresden*. Eine geschlossenere oder örtlich bedingtere Gruppe von Klavierkomponisten finden wir hier ebensowenig wie in Leipzig. Das schöne Elbflorenz gibt allen Raum. Die Instruktiven treten in den Vordergrund. Über die Niederlößnitz strahlt der Glanz des Namens eines berühmten Bearbeiters und kritischen Herausgebers: *Heinrich Germer* (geb. 1837), dessen zahlreiche verdienstvolle Ausgaben die Riemannsche Phrasierung in etwas abgemilderter Form aufnehmen. Ihm zur Seite die uns schon bekannten Döring, Baumfelder aus der älteren, Otto Urbach und Eduard Zillmann aus der jüngeren Generation mit hübschen Genres und Sachen für den Unterricht. Die Moderne repräsentiert als Klavierkomponist neben Draeseke in erster Linie *Jean Louis Nicodé* (geb. 1837). Mit Maß und feinem Geschmack. Daß er große Formen der Klavierkomposition zu meistern versteht, hat er mit den Variationen und Fuge in Des und der f moll-Sonate, trefflich gearbeiteten und wirksamen Werken, bewiesen. Wärmer wird's uns aber bei ihm doch im Genre, namentlich in allem, was den Süden heraufbeschwört: Italienischen Volkstänzen und Liedern, den vierhändigen Bildern aus dem Süden, dem Liebesleben, den Walzercapricen — entzückenden Sachen von einem wundervollen sinnlichen Klangreiz, wie er in der Gegenwart wohl nur noch Moszkowski zu Gebote steht. Daß er durch die alte Romantik zur neuen aufstieg, beweist sein „Andenken an Schumann". Neben ihm bedeutet Emil Kronke mit seinen brillanten aber flachen Etüden und Studien vielleicht eine Hoffnung für die moderne Konzertliteratur.

In *Wien* ist der Himmel blauer, sind die Berge grüner, die Menschen heiterer und herzlicher, hier weht eine Luft, die uns nicht erst zu bitten braucht, Geschichten aus dem Wiener Wald zu hören. Da vernehmen wir denn ganz andere Klänge vom Klavier. Das Wenige, was der Schöpfer der „Königin von Saba", Karl Goldmark (geb. 1830) neben seiner frischen und farbenreichen Kammermusik für Klavier allein schrieb (Sturm und Drang, Novelletten, Präludium und Fuge, einiges Vierhändige), steht bei allem persönlichen Gesicht unter dem Bann Schumannscher Romantik und Phantastik. Der Schöpfer des „Goldenen Kreuzes", Ignaz Brüll, spinnt und webt uns reizende Miniaturen und Charakterstücke; Alfred Grünfeld, der elegante Pianist, ist Meister einer aus dem Instrument heraus geborenen klingenden, exotisch-pikanten und feinen Salonmusik, die Grazie und entzückend virtuosen Schliff mit Geist und warmem Empfinden vereint. *Eduard Schütt* (geb. 1856) zeigt im g moll-Konzert, in Variationen für zwei Klaviere und zahlreichen Charakterstücken und Nippes, wie eng die Grenzen sich zwischen den leichtlebigen Metropolen an Donau und Seine ziehen, und — nun kommt das Eigenste — der bescheidene *Robert Fuchs* (geb. 1847), dem namentlich die vierhändige Klaviermusik fürs Haus köstliche Beiträge verdankt, hält treu am herzigen, warmen Weanerischen Gemütston fest und läßt die Schubertsche, an die großen Traditionen Wiens anknüpfende Unterströmung in „Wiener Walzern" und anderen kleinen Kostbarkeiten wieder deutlich fühlbar werden. Was sind das für formvollendete, liebenswürdige und von erlesenstem Kunstgeschmack zeugende Sachen! Schönes, doch nicht gleich Glückliches gab er in größeren Formen, in seinem b moll-Konzert, der von Schubertschem Geist erfüllten Ges dur-Sonate und einigen Variationen.

Alle Kräfte örtlich zersplittert, nur in München der ausgesprochenste Fortschritt. Ein Kranz von nach Künstlerart sich gern befehdenden Sondergruppen, die man mit dem Schlagwort „Münchner Neuromantiker" vergeblich zu fassen sucht. Voran ihr Gründer und strahlender Leitstern, wohl Deutschlands führender moderner Komponist *Richard Strauß* (geb. 1864), unser genialster Meister der symphonischen Dichtung, des Musikdramas und modernen Liedes, welcher die Klavierliteratur beklagenswerterweise nur in seiner ersten, den Klassikern opfernden Stilperiode vorübergehend bebaute (die h moll-Sonate op. 5, Stimmungsbilder op. 9, daneben op. 3, 6, 8, 18, Burleske mit Orchester).

Die bedeutendste Klaviermusik hat unter den Münchnern der jüngst heimgegangene *Ludwig Thuille* (1861—1907) gespendet, ein echt moderner farbiger und dabei doch mit feinstem Formen- und Schönheitsgefühl begabter Charakterkopf, dessen frische Erfindungskraft des gleichfalls allzu früh verstorbenen Felix vom Raths feingestaltender Griffel in einem Konzert und manchem liebenswürdigen Charakterstück doch nicht erreichen konnte. Zur *Thuille-Schule* gehören der auch durch Rheinberger und Bußmeyer gebildete feinsinnige Freiburger Julius Weismann (geb. 1879), dessen Charakterstücke und in zarte romantische Farben getauchte Variationen über ein eigenes Thema unter die liebenswürdigsten Schöpfungen moderner, süddeutscher Klaviermusik rechnen, und der schwerblütigere, an Bach wie an der Moderne innerlich gleich stark geschulte August Reuß (geb. 1871) mit fein und künstlerisch gearbeiteten Charakterstücken und wertvoller Kammermusik. Die stärkste Münchner Hoffnung für die Klaviermusik scheint mir der kräftige und wildphantastische Walter Braunfels zu sein, in dessen Werken Brahms, dem sein herb-jugendkräftiges starkes Talent ganz besonders zuneigt, wiederum in München lebendig wird. Freilich, die größte Hoffnung unserer zukünftigen Klaviermusik bilden die Münchner doch wohl nicht. Denn gerade die kleineren Talente unter ihnen haben trotz erhöhter Farbigkeit und interessanter Durcharbeitung ihrer durchaus stark und persönlich empfundenen Werke Schwächen gemein: Mangel an Plastik des formellen Aufbaus und der thematischen Erfindung, Verfall scharfkantiger Rhythmik zugunsten sehr poetischer und intensiver, doch oft verschwimmender Stimmungskunst, außerordentlich verfeinerter und reich chromatisch gefärbter Harmonik und — ein allgemeines Merkmal moderner Klaviermusik — erhöhtes Eindringen orchestraler Einflüsse.

Es ist ja für unsere heiß nach Neuem strebende Uebergangszeit so außerordentlich charakteristisch, daß die verschiedensten Stilelemente nebeneinander her laufen. Modernste Fahnenträger neben Epigonen Mendelssohnscher, Schumannscher oder Brahmsscher Romantik. Auch für unsere heutige Klaviermusik trifft dies zu. Einen charakteristischen und ausgeprägten modernen Klavierkompositionsstil haben wir heute noch nicht. Minder schroff denn anderswo stehen aber auch hier die verschiedensten Kunstanschauungen nebeneinander. Man setze einen Wilm, einen Schytte neben einen Lisztianer, Debussyaner oder Neurussen; ist's zu glauben, daß e i n Zeitalter sie umschließt? Auch die zeitgenössische fortschrittliche Klavierkomposition spiegelt das Suchen und Ringen unserer Zeit wieder. Die großen, festgegliederten Formen des Konzerts, der Sonate, der Variation stehen niedrig im Kurse. Dafür bevorzugt man die kleine Form bis zur impressionistischen Skizze. Farbe und Ausland sind Trumpf, scharfe klare Zeichnung und großzügige Architektur werden mehr als ratsam vernachlässigt. Die größte Gefahr für unsere Klaviermusik scheint mir aber das immer stärker bemerkliche Eindringen orchestraler Einflüsse zu sein, die dem Charakter des Instruments zuwiderlaufen und es einem überschrienen Pathos, einer wilden Polyphonie entgegentreiben, die über die Grenzen seiner Ausdrucksmöglichkeit weit hinausgehen. Wir wünschten Deutschland eine neue Romantik in der Klavierkomposition wie unter Mendelssohn, Schumann, Kirchner, Heller, Jensen und Volkmann! Das Klavier erfordert Tondichter, die sich ihm g a n z zu eigen geben. Ziehen wir drum aus der Gegenwart, die im Musikdrama und großer Instrumentalmusik ihr Bestes gibt, ein Fazit, so müssen wir die Lage unserer deutschen Klaviermusik als nicht günstig bezeichnen.

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Biographisches — Anekdotisches — Aphoristisches.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

IV.

Pest. — Musikalische Zustände vor und nach der Revolution.

ALS ich meiner Orchesterfesseln ledig war, widmete ich mich mit großem Eifer meiner Maggini und suchte vor allem in Pest etwas für die Pflege der Kammermusik zu tun. Die musikalischen Zustände in Pest (die Stadt hieß damals noch nicht Buda-Pest, bezw. Pest-Ofen, weil die beiden Städte noch keine gemeinsame Verwaltung hatten) waren vor und nach der Revolution des Jahres 1848 nicht gerade glänzend. Nicht daß es an bedeutenden Musikern gefehlt hätte, denn es gab deren eine ganze Menge und sogar ganz hervorragende; ich nenne nur *Erkel*, den Komponisten des „Hunyadi László", die beiden Brüder *Franz* und *Karl Doppler*, die das bekannte Witzwort Cherubinis: „Was ist langweiliger als eine Flöte?" — „Zwei Flöten" glänzend widerlegten, den zweiten Konzert- und Kapellmeister des Nationaltheaters, *Karl Huber* (den Vater des berühmten Geigers *Jenö Hubay*), *Karl Thern*, den Komponisten und Vater der bekannten Klavierzwillinge, Gebrüder Thern, den Komponisten *Brand*, der sich magyarisiert Mocsonyi nannte, die Cellisten *Suck* und *Schlesinger* (letzterer wurde später Solocellist des Wiener Hofopernorchesters), die Pianisten *Kayl*, *Felley Barthay*, *J. N. Dunkl* (später Schüler von Liszt in Weimar, dann Chef des musikalischen Verlags von *Rózsavölgyi*, der von meinem Freunde Rozsavölgyi, dem Sohne des berühmten Nationalgeigers, gegründet wurde), und last not least *Robert Volkmann*. Es war das, wie man sieht, eine stattliche Schar von Künstlern, nur fehlte es an einer Persönlichkeit, welche die einzelnen Kräfte um sich gesammelt und den sie einigenden und belebenden Mittelpunkt gebildet hätte. Erkel spielte, wenn er nicht komponierte oder dirigierte, Schach; Volkmann, eine sehr kontemplative und in sich gekehrte Natur, darin eine gewisse Aehnlichkeit mit Schumann verratend, konnte man jeden Abend im Café seinen Grog schlürfen und ein Haar seines nur spärlich bewachsenen Hauptes streicheln sehen. Was aber am meisten fehlte, war ein ständiges Quartett, das Kammermusik gepflegt und öffentlich zum Vortrag gebracht hätte. Wohl gab es einzelne Familien, in denen gute Musik gemacht wurde, z. B. beim Grafen *Brunswick*, dessen Gattin eine hervorragende Klavierspielerin war und von Beethoven bekanntlich sehr verehrt wurde, und der er auch eine Komposition gewidmet hat, und bei Herrn *v. Rosty*, in dessen Hause einheimische wie fremde Künstler stets willkommene Gäste waren; aber der weiteren Oeffentlichkeit war keine Gelegenheit geboten, unsere Kammermusikliteratur kennen zu lernen. Das brachte mich nun auf die Idee, einen Zyklus von Abenden zu veranstalten, an denen Quartette, Trios, Sonaten, sowie auch klassische Vokalmusik aufgeführt wurden. Unter Mitwirkung der bedeutendsten Kräfte eroberten sich diese Abende — Concerts classiques genannt — schnell die Gunst des Publikums. In einem dieser Konzerte brachte ich zum ersten Male das b moll-Trio von Volkmann zur Aufführung. Ich habe stets für dieses Werk geschwärmt, das ich für eine der bedeutendsten Schöpfungen der Nachbeethovenschen Zeit halte, und jetzt noch bin ich stolz darauf, daß ich es gewissermaßen aus der Taufe heben konnte. Ich war es auch, der im Vereine mit einigen Freunden und Verehrern Volkmanns das Trio bei Rózsavölgyi auf Subskription herausgab. Zuerst spielte ich es in Pest mit Volkmann selbst, der es allerdings mehr als Komponist denn als Pianist (bezw. Virtuose) behandelte, später noch einmal mit *Julius Schulhof*. Bei dieser Gelegenheit darf ich wohl erwähnen, daß ich einige Kompositionen Volkmanns, u. a. neben kleineren Sachen das entzückende vierhändige „Bilderbuch" an Kistner in Leipzig verkaufte. Später fand Volkmann in dem Buchhändler Heckenast einen Beschützer, der seine Kompositionen nicht nur verlegte, sondern auch bezahlte. Der geniale Mann hatte begonnen, ein Violinkonzert für mich zu komponieren, das leider, ich weiß nicht aus welchem Grunde, unvollendet geblieben ist. Selbst der Anfang hat sich in seinem Nachlasse nicht mehr vorgefunden.

Daß zu den damals in Pest wirkenden hervorragenden Musikern auch *Schindelmeisser* zählte, darf ich wohl als allgemein bekannt voraussetzen. Zwei drollige Geschichtchen erzählte man sich von dem damaligen Intendanten des Nationaltheaters Hr. v. S. Erkel, so heißt es, sei einmal zum Intendanten, Freiherrn v. S., gekommen, um ihm zu melden, daß für den abgegangenen vierten Hornisten ein neuer angestellt werden müsse. „Aber lieber Erkel," habe Herr v. S. darauf erwidert, „was brauchen wir vierten Hornisten? Geben wir andern dreien Zulag'. Blasen's bißl stärker!" Ein andermal habe Erkel erklärt, daß er zum Einstudieren einer neuen Oper einer Partitur benötige und von Herrn v. S. die Antwort erhalten: „Aber, lieber Freund! Blasen's nicht, geigen's nicht, singen's nicht, fuchteln's bloß mit dem Taktstock herum! Zu was brauchen's Partitur?"

Dem schönen, erfolgreichen Musizieren in Pest machte die Revolution von 1848 ein jähes Ende. In dieser erregten Zeit dachte kein Mensch mehr an Musik, wenn es sich nicht um Kossuth- und Klapka-Hymnen oder -Märsche handelte. Dazu war die Aufregung zu groß, die Stimmung zu enthusiastisch. Ich habe diese ganze, höchst interessante Zeit mit durchgemacht. Ich stand u. a. am Donauquai, als Hentzi die gewaltige Kettenbrücke, die damals als ein Wunder der Brückenbaukunst angesehen wurde, in die Luft sprengen wollte. Er hatte mehrere, mit Pulver gefüllte Fässer auf den Ofener Brückenkopf schaffen lassen, und als die Hoffnung geschwunden war, die Festung Ofen, die von den Honveds gestürmt wurde, zu halten, ging er mit brennender Zigarre an die Brücke und steckte die Zigarre in das erste Pulverfaß. Ein ganz besonderer und kaum erklärlicher Zufall wollte es, daß nur das eine Pulverfaß explodierte und zwar den General mit in die Luft schleuderte, sonst aber keinen Schaden anrichtete. Die Brücke blieb unversehrt, und es kam nicht zu der Herostratustat, die Hentzi beabsichtigt hatte. Merkwürdige heitere Dinge kamen nach der Erstürmung der Festung vor. Die Honveds hatten das ärarische Gebäude, in dem die Regiezigarren und der Tabak lagerten, geplündert, und ich erinnere mich noch, wie lebhaft es mich freute, als ich ein Kistchen mit 100 Stück Imperiales (die teuerste Regiezigarre, da das Stück zu 24 Kreuzer, also etwa zu 1 Fr., verkauft wurde) von einem der tapferen Krieger für 1 fl. erwerben konnte. Interessant zu sehen war es, wie die guten Honveds den Champagnerflaschen, die sie aus dem erzherzoglichen Keller herbeigeschleppt hatten, einfach die Hälse abschlugen, um den edlen Trunk direkt aus der Flasche in ihre Gurgel rinnen zu lassen. Es ist über diese Zeit so viel geschrieben worden, daß ich nicht nötig habe, ihretwegen meine Feder weiter in Bewegung zu setzen. So ist es ja auch bekannt, daß der Siegesjubel nicht lange währte und alsbald das Schreckensregiment unter Haynau, der den nicht gerade schmeichelhaften Beinamen der „Hyäne von Brescia" führte, begann. Nur einer Tatsache aus dieser Zeit sei gedacht. Nachdem Haynau eine ganze Anzahl ungarischer Generäle und anderer schwer belasteter Patrioten hatte hängen und erschießen lassen, wurde ihm von einem Freunde in Wien gesteckt, daß man seiner überdrüssig sei und ihn abberufen werde. Der Mohr hatte seine Arbeit getan — und wurde gegangen. Auf diese Nachricht hin rief Haynau das Kriegsgericht in Ofen zusammen und amnestierte in einer einzigen Sitzung eine ganze Anzahl noch gefangener, schwer kompromittierter ungarischer Patrioten. Nach Pest zurückgekehrt, fand er dort richtig seine Abberufung vor. Merkwürdigerweise ließ man diesen Mann, dessen bloßer Name eine Zeitlang allein genügt hatte, auf ungarischem Boden Unruhe und Schrecken zu verbreiten — in London wurde er einmal auf offener Straße durchgeprügelt — später in Pest, wohin er sich zurückgezogen hatte, ganz unbehelligt sein Otium cum dignitate genießen. Ich selbst habe ihn

noch in seinem Hotel gesehen, wie er, als ob nichts vorgefallen sei, den ungarischen Atilla trug; er machte sogar einen ganz gemütlichen Eindruck, und niemand hätte in dem schlichten alten Herrn die „Hyäne von Brescia" vermutet.

Die nächstfolgenden Jahre kann ich mit Stillschweigen übergehen. Ich hatte durch die gänzlich fehlende Anregung so ziemlich allen Mut verloren. Einen glänzenden Antrag Erkels, ins Orchester des Nationaltheaters als 6. Geiger am dritten Pulte der ersten Geige einzutreten, lehnte ich selbstverständlich ab, und nach und nach kam mir endlich doch der Gedanke, daß meines Bleibens in Pest nicht sein könne, und wenn mich einerseits auch zarte Bande an die Stadt fesseln wollten, so siegte doch anderseits die Erwägung, daß sich mir dort künstlerische Aussichten kaum eröffnen würden, über die Liebe, und so entschloß ich mich, mein Bündel zu schnüren und schweren Herzens mein Vaterland zu verlassen.

V.

Dresden — Weimar — Leipzig. Meine erste Begegnung mit Liszt. Robert Franz.

Vor Antritt meiner Kunstreise in das Ausland gab ich noch ein Abschiedskonzert in dem Klaviersalon des Klavierhändlers P. Daß der Besuch desselben nicht sonderlich zahlreich ausfallen werde, hatte ich vorausgesehen, so daß ich in dieser Hinsicht keine Enttäuschung erlebte. Die Presse behandelte mich mit einer Art von väterlichem Wohlwollen und meinte namentlich, daß mir, wenn ich recht fleißig sein werde usw., eine ganz anständige Künstlerlaufbahn in Aussicht stehe. Daß eine derart „ermutigende" Kritik mich nicht gerade rosig in die Zukunft blicken ließ, kann man sich denken. Als ich auf der Durchreise in Wien meinen verehrten Lehrer Böhm besuchte und dieser mich aufforderte, ihm etwas vorzuspielen, hatte ich tatsächlich nicht den Mut dazu. Ich fürchtete, Böhm in seiner geraden, ehrlichen Art könne mir sagen, ich solle den Gedanken an ein öffentliches Auftreten im Auslande vorderhand noch aufgeben. Ich versprach ihm, am folgenden Tage mit meiner Geige wieder zu kommen — reiste aber ab. Mit fünfundzwanzig Talern in der Tasche kam ich nach Dresden, wo ich mich in einem von einem Bekannten mir als billig empfohlenen Gasthofe dritten Ranges einquartierte.

Bevor ich in der Schilderung meiner weiteren Lebensschicksale fortfahre, noch ein Wort über den oben erwähnten Pester Klavierhändler P. Er war ein origineller Mann und den Künstlern gegenüber entgegenkommend und sehr gastfrei. Eine seiner weniger angenehmen Eigenschaften war die Manie, seinen Gästen alsbald das brüderliche „Du" anzutragen, und es waren nur wenige, die diesem Schicksale entgingen. Zu diesen wenigen gehörte Volkmann, dessen etwas unnahbare Art ihn wahrscheinlich abschreckte. Eines Tages erzählte nun P. Volkmann, er sei nach Ofen in die Burg zum Erzherzog Palatin berufen worden, um nach dem Flügel zu sehen. Als er gerade damit beschäftigt gewesen, sei die Erzherzogin in den Salon getreten und habe sich ihm gegenüber sehr gnädig und herablassend erwiesen. Kurz nach ihrem Weggange sei auch der Erzherzog erschienen, der aber sehr kurz angebunden war und alsbald den Salon wieder verlassen habe. „Ja, lieber P.," meinte Volkmann in seiner ruhigen, sarkastischen Weise, „der Erzherzog hatte wahrscheinlich Angst, Sie würden ihm die Duzbrüderschaft anbieten."

* * *

Als ich im November 1851 in der geschilderten Weise mit leichtem Gepäck und nicht minder leichter Börse in Dresden angekommen war, ließ ich es mir sofort angelegen sein, Lipinsky aufzusuchen, den großen Künstler, von dem Paganini auf die Frage, wer der erste Violinspieler der Zeit sei, gesagt hatte: „Wer der erste ist, weiß ich nicht, der zweite aber ist Lipinsky." Ich hatte einen Empfehlungsbrief von dem originellen Pester Musikenthusiasten Dr. Hunyady an den berühmten Geiger. Lipinsky, der sonst nicht gerade als zuvorkommend gegen junge Künstler galt, nahm mich mit ganz besonderer Liebenswürdigkeit auf und erkundigte sich eingehend nach meinen Plänen usw. — Ich faßte trotz meiner Schüchternheit Mut und sagte ihm: „Herr Konzertmeister, ich habe die letzten Jahre während der ungarischen Revolution in Pest zugebracht, und während dieser Zeit selbstverständlich keinen großen Geiger gehört und nur für mich gearbeitet. Infolgedessen habe ich gar keinen Maßstab für das, was ich leisten kann, ich muß einen großen Virtuosen hören, um danach beurteilen zu können, ob ich überhaupt etwas kann. Ich bitte, spielen Sie mir etwas vor. Lipinsky, dem dieses Geständnis offenbar gefiel, lächelte, nahm seine Geige und spielte mir den ersten Satz seines Militärkonzerts und die Chaconne von Bach vor. Sein Spiel machte einen mächtigen Eindruck auf mich. Sein großer Ton, die unfehlbare Technik und der edle, geistreiche Vortrag imponierten mir gewaltig, aber dennoch war ich glücklich, denn ich konnte mir sagen: „Bist du auch kein Lipinsky, darfst du doch ohne unbescheiden zu sein, das Wort aussprechen: Anch'io sono pittore". Ich drückte Lipinsky den Wunsch aus, einmal in Dresden spielen zu dürfen. Lipinsky sagte, er werde am nächsten Vormittage um 11 Uhr zu mir kommen, um mich spielen zu hören, bevor er mich dem Hoftheaterintendanten von Lüttichau empfehle. Selbstverständlich nahm ich am andern Tage schon um zehn Uhr meine Geige zur Hand und übte tüchtig darauf los. Plötzlich klopfte es, Lipinsky trat ins Zimmer und sagte: „Ziehen Sie sich an, wir wollen zu Herrn von Lüttichau gehen." — „Aber Sie haben mich ja noch gar nicht gehört, Herr Konzertmeister!" Lipinsky lächelte und sagte: „Doch, ich habe schon zehn Minuten vor Ihrer Türe gestanden und Ihnen zugehört." Wir gingen nun zu dem Intendanten, dem mich Lipinsky mit den Worten vorstellte: „Herr Singer, der seine ersten Schritte in die Kunstwelt macht, hat den Wunsch, in einem Konzert im Hoftheater zu spielen. Ich unterstütze diesen Wunsch auf das angelegentlichste und bin überzeugt, daß der junge Virtuose meiner Empfehlung alle Ehre machen wird." Einige Tage darauf durfte ich im Hoftheater spielen und bestand die Probe in allen Ehren und mit großem Erfolg bei Publikum und Presse.

Als ich einige Tage darauf nach Leipzig abreiste, gab mir Lipinsky einen wunderschönen Brief an David mit, von dem ich jetzt noch auf das lebhafteste bedauere, daß ich mir keine Abschrift von ihm aufbewahrt habe, zumal David, mit dem ich später auf sehr freundschaftlichem Fuße stand, damals trotz der schönen Empfehlung absolut gar nichts für mich tat. Ich mußte auch ihm selbstverständlich etwas vorspielen und er versprach mir daraufhin, den Brief Lipinskys in der Konferenz der Konzertdirektion vorzulegen und meinen sehnlichsten Wunsch, in einem Gewandhauskonzerte zu spielen, auf das nachdrücklichste zu unterstützen. Er reiste allerdings am folgenden Tage schon nach Köln ab, wo er als eventueller Nachfolger Ferdinand Hillers in Aussicht genommen war, doch hatte er weder vor noch nach seiner Abreise irgend etwas für mich getan. Als ich nach einiger Zeit Dr. Härtel (von der Firma Breitkopf & Härtel) aufsuchte, um mich bei diesem danach zu erkundigen, ob David den Brief Lipinskys der Konzertdirektion vorgelegt und dieser meinen Wunsch, im Gewandhause zu spielen, vorgetragen habe, mußte ich zu meiner schmerzlichsten Enttäuschung erfahren, daß weder das eine noch das andere geschehen und daß überhaupt alle Konzerte bereits besetzt seien. Nur im Falle einer Absage, meinte Dr. Härtel, sei eine Möglichkeit vorhanden, und dann wolle er an mich denken. Ziemlich deprimiert und in meinen Hoffnungen stark herabgestimmt, verließ ich Leipzig und wandte mich nach Weimar, um mich Liszt vorzustellen.

In den ersten Dezembertagen 1851 traf ich in Weimar ein und sah Liszt zum ersten Male. Da ich gehört hatte, daß er gegen Landsleute und junge Künstler sehr liebenswürdig sei, wagte ich es, ohne daß ich besondere Empfehlungen an ihn gehabt hätte, mich ihm zu nahen; freilich hatte mein Landsmann Joachim, der damals Konzertmeister in Weimar war, es unternommen, mich bei ihm einzuführen. Wie ich Liszt später kennen lernte, hätte ich es auch ohne Einführung wagen dürfen, mich ihm vorzustellen.

Liszt wohnte auf der Altenburg, in einem Hause, zu dem man durch ein kleines Wäldchen gelangte und welches an der Straße nach Tiefurt lag. Das Herz pochte mir gewaltig, als ich eintrat. Sollte ich doch einem Fürsten im Reiche der Töne gegenübertreten, einem Manne, der nicht nur für einen der größten Meister, sondern auch für einen der geistvollsten Menschen seiner Zeit galt. Bald jedoch war ich beruhigt. Liszt nahm mich mit einer Liebenswürdigkeit und einer Einfachheit auf, die mir stets unvergeßlich bleiben werden. Er lud mich sofort für den Abend ein, und fast berauscht von seiner Güte verließ ich ihn. Damals hatte ich noch keine Ahnung davon, daß ich einst viele Jahre mit ihm und um ihn verleben sollte. Und doch, schon bei meinem ersten Aufenthalte heimelte mich das schlichte Städtchen mit seinen stillen Straßen, dem herrlichen Park und den stolzen Erinnerungen an die Dichterfürsten, von dem Goethe so schön sagt: „Wie Bethlehem in Juda, so klein und doch so groß," so sehr an, daß vielleicht in meinem Innern damals schon der Wunsch aufkeimte: „Hier wäre gut sein". Als ich mich des Abends infolge der Einladung auf der Altenburg einfand, wurde ich nicht wie bei meinem Antrittsbesuch in Liszts Privatzimmer, sondern in den Salon der Fürstin Wittgenstein geführt, wo ich bereits eine kleine Gesellschaft um die Dame des Hauses versammelt fand. Ich kann mich leider nicht mehr genau darauf entsinnen, wen ich an diesem Abend bei Liszt kennen lernte, was ich aber nicht vergessen habe und auch nie vergessen werde, ist der Eindruck, den Liszts Spiel, als ich es zum ersten Male hörte, auf mich machte. Ich weiß nicht mehr, wie die Rede auf Beethovens Klaviersonaten kam, aber plötzlich setzte sich Liszt, der sich lebhaft an der Diskussion beteiligt hatte, und fing an, die große Sonate op. 111 zu spielen. Ich habe sie von Liszt oft später

noch gehört, sei es aber, daß er an jenem Abend besonders aufgelegt war, sei es, daß ich das Werk, das um jene Zeit ja nur selten gespielt wurde, damals zum ersten Male hörte — ich saß wie gebannt auf meinem Sitze. Ich vergaß alles, den Gedanken an die Heimat, die Teueren, die ich verlassen hatte, die ungewisse Zukunft, der ich entgegenging, die Schwierigkeiten, die sich einem jungen Künstler, der sich zum ersten Male in die Kunstwelt wagt, entgegensetzen, und lauschte atemlos den Zaubertönen, die der Meister den Tasten entlockte. Der Salon, in dem ich mich befand und in dem ich später so oft meine Geige erklingen lassen sollte, war interessant genug, um etwas näher beschrieben zu werden. Rings an den Wänden befanden sich Schränke in Mahagoni, die die Bibliothek Liszts und der Fürstin enthielten. Neben dem Flügel, auf dem Liszt gespielt hatte, stand der Flügel Beethovens, den diesem Broadwood in London geschenkt hatte. Auf diesem stand ein Notenpult in Silber, das Liszt in Wien bekommen hatte. Kleine Büsten von Schubert und Beethoven in Silber zierten das Pult, und die Namen der Geber waren unter ihnen eingraviert. Neben dem Salon befand sich ein kleines Kabinett, in welchem die Fürstin mit rührender Sorgfalt Trophäen von Liszts Triumphzügen in der Welt gesammelt hatte. Der große Schrank enthielt goldene Lorbeerkränze, Taktstöcke in Gold und Silber, ein prachtvolles, mit Brillanten besetztes Petschaft vom Sultan, eine herrliche Tabatiere mit dem Namenszuge des Königs von Württemberg in Brillanten. An der Wand hing ein herrliches Porträt von Liszt von Ary Scheffers Hand.

(Fortsetzung folgt.)

Fritz Volbach: Die Kunst zu lieben.

Musikalisches Lustspiel in zwei Akten.

(Uraufführung im Düsseldorfer Stadttheater am 28. Okt. 1910.)

FRITZ Volbach, der Tübinger Universitätsprofessor, welcher in der letzten Zeit wieder das Interesse der musikalischen Welt mit seiner prächtigen Symphonie auf sich gelenkt hatte, errang sich mit seinem musikalischen Lustspiele „*Die Kunst zu lieben*“, das in Düsseldorf anläßlich der Uraufführung viel Beifall fand, einen neuen, bemerkenswerten Erfolg.

Der Komponist schrieb das Buch selbst (nach einer Idee des Fiorentino) und unternahm mit dem harmlosen, reizenden Werkchen den Versuch, die komische Oper, das musikalische Lustspiel auf ein höheres künstlerisches Niveau zu erheben, eine Art Kammermusik für die Bühne zu schaffen. Stoff und Bearbeitung eignen sich vorzüglich für dies Experiment und führen der Kunstgattung in der Tat ein neues Lebenselement zu. Sie weisen auf den Reiz intimer Wirkungen auf der modernen Opernbühne hin und wirken gegenüber der Kompliziertheit des modernen Musikdramas geradezu befreiend, erlösend. (Schon wieder eine Erlösung? Red.)

Die Handlung spielt im 17. Jahrhundert zu Bologna. Professor Niccolo will seine Nichte Giulietta heiraten. Sie aber liebt nicht den griesgrämigen Gelehrten, sondern den flotten Jünger der Wissenschaft, Lorenzo. Diesen findet der Professor, heimkehrend, in seiner Wohnung vor. Doch Lorenzo weiß sich geschickt aus der Affäre zu ziehen, indem er sich als Schüler anmeldet und durch Schmeicheleien die Gunst des Alten erwirbt. Niccolo rät ihm das Studium des Ovidius und dessen Buches „Die Kunst zu lieben“ an. Lehrer und Schüler vertiefen sich mit großem Eifer in die weisen Lehren Ovidius'. Als aber Lorenzo die Theorie in die Praxis umsetzt und in einer lauen Sommernacht mit der kleinen Giulietta in verschwiegenster Zurückgezogenheit des Gartens erprobt, wecken singend vorüberziehende Studenten den Professor aus dem Schlummer. Er überrascht die Liebesleutchen und schlägt Lärm. Die Bürger, die Studenten eilen herbei und geraten aneinander. Die Prügelszene stört der Pedell der Universität, der Ordnung gebietend und strafdrohend auf der nächtlichen Szene erscheint und dem armen Lorenzo arg zusetzt. Der Burschenruf des Bedrängten bringt die studierende Jugend auf seine Seite und als er versichert, daß der wütende Professor selbst es war, der ihn in Ovidius' Lehre von der Kunst zu lieben einweihte, findet sein Tun vollste Würdigung. Dem Niccolo bleibt nichts übrig, als die Ehre der Wissenschaft zu retten und dem Bündnis der Liebenden seinen Segen zu spenden.

Zu der sehr geschickt aufgebauten, in mächtiger, heiterer Steigerung ausklingenden Handlung schrieb Volbach eine leichtflüssige, klangsatte, bei aller Kunst des Satzes natürliche, reizvolle Musik. Ein feiner Humor spricht aus jedem Tone, die Gesangsstimme führt stets das erste Wort, während sich das virtuos behandelte Orchester darauf beschränkt, die Situationen, die handelnden Personen treffend zu charakterisieren und mit aparten, oft ulkigen Einfällen der dezenten, meisterlichen Instrumentation die Wirkung des Ganzen erhöht. Das Madrigal der chorsingenden Studenten, das lehrhaft gehaltene „Siehst du ein schönes Mägdelein“ des Niccolo, Lorenzos „Wenn zarte Zephir leise“, das anschließende Duett, der Spottchor bilden besondere Höhepunkte der sinnfälligen Musik.

Die Aufführung war vorzüglich. Kapellmeister *Alfred Fröhlich* erweckte die Partitur zu blühend frischem Leben, traf die dezente Tonmalerei des Orchesters ausnehmend gut, die Regie *Lefflers* sorgte für hübsche Bühnenbilder in stilvoller Umrahmung, die Besetzung der wenigen Gesangsrollen war ausgezeichnet. *Gustav Waschow* gab einen überzeugenden Professor, *Hermine Fröhlich-Förster* eine anmutige Giulietta, *Robert Hutt* einen guten Lorenzo, *Michael Bohnen* einen charakteristischen Pedell. Der Komponist wurde mit sämtlichen Mitwirkenden stürmisch gerufen und sehr gefeiert. **A. Eccarius-Sieber.**

Von der Münchner Hofoper.

VOM ersten Auftreten *Enrico Carusos* in München ist in diesen Blättern schon berichtet worden. Wie anderwärts gab es auch hier die obligaten Begleiterscheinungen eines bis zum Siedegrad begeisterten Publikums, Beifall bei offener Szene, endloser Applaus am Schlusse intra et extra muros, Kränze, kurz wirklichen Enthusiasmus auf allen Linien. Man wollte Caruso offensichtlich zeigen, daß man auch „im kälteren Deutschland“ wahre Kunst zu schätzen weiß. Und Caruso ist ein wahrer, echter Künstler, nicht nur ein Sänger von Gottes Gnaden, davon hat uns sein José wie nicht minder sein Rodolfo (in der Bohême) überzeugt. Beide Aufführungen bewiesen aber auch, daß unser heimisches Personal Künstler sein eigen nennt, die neben einem Caruso in Ehren bestehen können. In der „Tosca“ trat unser wiedergewonnener Tenor *Buysson* sein Engagement an. Der vortreffliche Künstler, der namentlich in der romanischen Oper Hervorragendes leistet und sich beim Publikum großer Beliebtheit erfreut, wurde mit Wärme begrüßt. Nicht minder *Heinrich Knote*, der als Tannhäuser, Lohengrin und Walther von Stolzing gastierte.

Julius Bittners „Musikant“ wurde bei seiner hiesigen Erstaufführung (6. November) von dem Publikum höchst beifällig aufgenommen. Das hübsche Werkchen, das manche prächtige Stelle enthält und das eine sehr starke Talentprobe bedeutet, verdiente diesen außerordentlichen Erfolg in der Tat. Nicht als ob es sich bei dem „Musikant“ um etwas völlig Neues handeln würde — Bittner ist in keiner Beziehung Pfadfinder, nicht einmal Pfadsucher — oder als ob das Werk einen Markstein in der Geschichte der Musik bilden würde — nein, es ist ein harmloses Musizieren, das in seiner meistens gesunden Naivität dem Hörer größtenteils ungetrübten Genuß bereitet. Manchmal freilich zwingt sich der Komponist, sich anders zu geben, als er wirklich ist, er möchte so gern modern erscheinen, allerdings in gemäßigter Richtung, aber diese gewaltsame Permutation steht ihm nicht gut an. Manchmal wieder macht er sich die Sache schon etwas gar leicht, z. B. im Vorspiel zum zweiten Akte — aber im allgemeinen kann man an der ungezwungenen Weise seines Schaffens, das mit verschwindenden Ausnahmen Anlehnungen vermeidet, seine Freude haben. Am besten hat mir die reizvolle Art seiner Orchesterbehandlung gefallen, die manchen gelungenen Effekt enthält, indes an einigen Stellen zu massig und lärmend geraten ist. Speziell die Verwendung des Schlagzeuges könnte bescheidener sein. Ein Vorwurf, den man der Bittnerschen Musik nicht ersparen kann, ist der, daß sie in verschiedenen Stilen schillert, von der Biedermeierzeit herein bis zur Moderne; sie ist nicht einheitlich geschlossen. Eine besondere Begabung scheint der Komponist für musikalischen Humor zu besitzen, aber auch der Ausdruck des Lyrischen, das dem Sänger dankbare Aufgaben bietet, ist ihm gut gelungen. Dramatisch bekundet besonders der zweite Akt großes Geschick. In Summa: der „Musikant“ ist eine gefällige Arbeit, dessen Bekanntschaft besonders für das sogen. große Publikum sehr erfreulich wirkt. Die Aufführung, die unter Mottl stand, war sehr gut, ein ganz besonderes Lob verdient die wirklich ganz entzückende Ausstattung. Prof. **Heinrich Schwartz.**

Musikbrief aus Holland.

Wiewohl die Opernsaison schon vorüber ist, soll über unsere Opernverhältnisse doch einiges mitgeteilt werden. In Holland ist zwar ein reges musikalisches Leben zu verzeichnen, aber die Oper ist daran ziemlich stiefmütterlich beteiligt. Hier im Haag haben wir eine ständige Französische Oper, von der Stadt subventioniert und berechtigt, sich „Königlich" zu nennen. Außerdem suchte man in Amsterdam Opern in holländischer Sprache zu geben, doch hat schon seit Jahren der energische Leiter *van der Linden* sein Unternehmen aufgegeben, weil er zu wenig finanzielle Hilfe fand. Seitdem haben verschiedene Versuche keinen besseren Erfolg gezeitigt. „Kunst ist keine Regierungsangelegenheit", hat seinerzeit Minister Thorbecke gesagt, und daran hält die Behörde ängstlich fest. Eine Oper, ganz auf eigenen Füßen stehend, ist eine Utopie. Zurzeit gibt es in Amsterdam eine Gesellschaft unter der Direktion der Herren *Pauwels, Heuckeroth* und *Kreeft*, die im „Rembrandt-Theater" nicht ohne Erfolg Opern und Operetten spielt; man strebt nach künstlerischer Vervollkommnung, kann aber nur in bescheidener Weise sich aufrecht erhalten. Nicht viel besser ist es hier im Haag mit der „Königlich" Französischen Oper bestellt. Die städtische Behörde gibt nicht viel und die königliche Familie gar nichts, aber trotzdem könnte die Direktion etwas mehr tun, um den feineren Kunstgeschmack zu befriedigen. Die Aufführungen haben im großen ganzen einen sauberen Zuschnitt, die Regie befleißigt sich, das Publikum zu befriedigen; eine musikalische Leitung von Bedeutung oder eine artistische Tendenz aber sind weniger zu bemerken. Das Repertoire besteht aus Faust, Carmen, Mignon u. a., am Schluß der Saison kommen dann ein paar „alte" und neue Novitäten, und damit gibt sich das Publikum zufrieden. — In vergangener Saison sind als Hauptvertreter Mad. *Celeste Gril* und Herr *Dister* zu verzeichnen, daneben die Damen *Bourgeois, Delcour, Aries* und die Herren *Roosen, Burbe, Druine*; namentlich die beiden ersten fanden Beifall in reichem Maße. An Neuigkeiten kamen „Paul et Virginie" von *Massé*, „Grisélidis" von *Massenet* und „Les Armeillis" von *Doret* heraus. Doret trug den Sieg über die beiden andern davon, ohne jedoch einen eklatanten Erfolg erringen zu können. Auch versuchte die Direktion, wie gesagt, ältere Opern ins Repertoire aufzunehmen. „Les Dragors de Villars" (Das Glöckchen des Eremiten) brachte es aber nur zu einer Aufführung, „L'Africaine" zu zwei, „Le Chemineau" und „Manon" nur zu je einer. Die ersten Künstler sollen auch in der kommenden Saison zurückkehren und als Neuigkeiten werden versprochen: „Thérèse" von *Massenet*, „La Gloneuse" von *Foudrain*, „Les Pêcheurs de St. Jean" von *Widor*, „Les Jumeaux de Bergame" von *Jaques-Dalcroze* und „Mérovée" vom Chef d'orchestre *Bartik*. Aber am Theater — besonders bei uns — wird viel versprochen, doch wenig gehalten.

Daß *Strauß* mit seiner „Elektra" einen kolossalen Erfolg hatte, gab auch Anlaß zu Wiederholungen; die Theater- und Konzertagentur De Haan hatte die Initiative ergriffen. Der Komponist dirigierte auch sein Werk einmal selber; man braucht nur die Namen der Hauptpersonen zu nennen, und man ist „au fait", daß die Aufführung glänzend war. Plaichinger als Elektra, Metzger als Klytämnestra, Petzel als Chrysothemis, Jos. Tyssen, Lattermann, Pierron, Schramm usw. Man hat den Komponisten hier großartig (mehrfach unterstrichen) gefeiert und das Publikum vergegenwärtigte eigentlich das ganze Land, auch aus anderen Ländern waren viele Besucher gekommen

Der „Wagner-Gesangverein" unter Leitung von Herrn *Viotta* bemühte sich wiederum, den Parsifal „in Konzertform" fragmentarisch aufzuführen und stellte damit die Kritiker wiederum vor eine recht peinliche Aufgabe, dergleichen unartistischen Taten gegenüber zum sovieltenmal sagen zu müssen: ein Werk wie Wagners „Parsifal" kann und darf s o nicht vorgeführt werden. Die Saison wurde mit einer sehr anerkennenswerten Aufführung von Mozarts „Zauberflöte" durch die Amsterdamer Oper vom Rembrandt-Theater beschlossen. — Bei dem jüngsten Ordensregen wurden zwei Tonkünstler bedacht: *Johan Schoonderbeek* aus Naarden und *Jacques Hartog* aus Amsterdam. Schoonderbeek ist 1874 geboren und hat einige gute Choraufführungen auf seinem Konto zu verzeichnen; Jacques Hartog hat seine 73 Jahre schon erreicht, ist Musikdozent an der Amsterdamer Universität, Lehrer in Musikgeschichte am dortigen Konservatorium, Bearbeiter von verschiedenen Lehrbüchern. Die Frage, ob der eine nicht zu früh und der andere viel zu spät offizielle Anerkennung fand, ist nicht ganz unberechtigt.

Nemo II.

Kritische Rundschau

Dessau. Die Richard-Wagner-Woche am Hoftheater, der in allen Teilen ein treffliches Gelingen beschieden war, hat mit einer erhebenden Aufführung der „Götterdämmerung" ihr Ende erreicht. Das Kunstunternehmen trug insofern Festspielcharakter, als der gesamte Nibelungen-Zyklus nicht durch irgendwelche andere Opernvorstellungen unterbrochen wurde und weil hervorragende auswärtige künstlerische Kräfte zur Mitwirkung herangezogen worden waren. Vorzügliches leisteten Karl Perron (Dresden) als Wotan, Desider Zador (Berlin) als Alberich, Léon Rains (Dresden) als Hagen, Luise Reuß-Belce (Dresden) als Fricka und Annie Gura-Hummel (Berlin) als Sieglinde. Aber auch die einheimischen Künstler bewährten sich aufs beste, so vor allem Siegmund Krauß als Loge und Siegfried. Künstlerisch hochbedeutsam gestalteten sich die Leistungen des Orchesters unter der genialen Führung *Franz Mikoreys*, der den ganzen Schönheitsreichtum der Nibelungen - Partituren bestmöglich heraushob und deren Tiefgehalt restlos erschöpfte. Eine gediegene Inszene gab dem Ganzen das wirksamste Milieu.

Ernst Hamann.



Das wiederhergestellte Hans-Sachs-Haus in Nürnberg. (Text siehe S. 111.)

Halle a. S. Ihre *Uraufführung* hat in einem Symphoniekonzert des Stadttheater - Orchesters *Georg Schumanns* noch im Manuskript vorliegende neue Ouvertüre „*Lebensfreude*" op. 54 erlebt. Weit entfernt von einem Programm, spricht aus der Musik ein sorglos heiterer Sinn, ja stellenweis überschäumende, ausgelassene Lustigkeit. Dem Humor und zwar echtem, köstlichem Humor neigt sich also diese „Lebensfreude" zu, und damit bewegt sich Schumann in dem Ideenkreise, der schon einige seiner früheren Werke (wie z. B. die Suite „Zur Karnevalszeit" und die „Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema") beherrscht. Im Formalen lehnt sich die Ouvertüre deutlich an klassische Vorbilder (1. Sonatensatz) an. Großeigenartig und besonders inspiriert sind die Einfälle gerade nicht, doch zeichnet sie alle eine ohrenfällige, zum Teil volkstümliche Melodik und eine prägnante Rhythmik aus. In der Verarbeitung der Themen zeigt Schumann meisterliches Geschick, und die instrumentale Einkleidung verrät den feingebildeten, geschmackvollen Musiker. Vom Autor dirigiert und vom Orchester annehmbar gut gespielt, fand das Werk eine lebhafte Aufnahme. Schumann stellte sich übrigens in dem Konzert auch als schätzenswerter Pianist vor. *P. Klanert.*

Lübeck. Im zweiten Symphoniekonzert des Vereins der Musikfreunde kam unter *Hermann Abendroths* Leitung *Walter Braunfels'* op. 18, Ariels Gesang (nach Shakespeares Sturm) für kleines Orchester, zur Uraufführung. Das sich in knapper Form bewegende Werk mußte sich an einem lauen Achtungserfolg genügen lassen. Wie bei allen

Schöpfungen des Komponisten interessierte die vornehme Behandlung des Orchesters. Darüber hinaus bietet das Werk aber zu wenig Anregendes, um stärkerer Anteilnahme zu begegnen, trotzdem Abendroth sich der Komposition mit voller Hingabe annahm. *J. H.*

Magdeburg. Prof. *Brandt* hat sich mit der gelungenen Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri" vom Publikum verabschiedet. Sein Gesangverein hat sich aufgelöst. Es bleiben uns noch der Kirchengesangverein und der Lehrergesangverein zusammen mit dem Damenchor. Prof. *Kaufmann* führt das geistliche Schwert; *Krug* (Waldsee) das weltliche. *Fritz Steinbach* stand als Gastdirigent in dem zweiten Konzerte des Kaufmännischen Vereins an der Spitze unseres städtischen Orchesters. Seine mustergültige Interpretation Brahmsscher Werke wurde unterstützt von einem ganz jungen Geiger, *Adolf Busch* aus Köln, der das Violinkonzert mit großer Verve und Tonschönheit spielte. — Als Uraufführung gab uns der Kammermusikverein eine Sonate von *Kurt Beilschmidt* op. 10 für Klavier und Cello. Der grüblerisch-melancholische Charakter des Stückes kam weder dem Spiel des Komponisten noch der Aufnahmefähigkeit des Publikums zugute. Man wird abwarten müssen, ob dieser Charakterzug echt und entwicklungsfähig ist oder nur eine Schwäche verhüllt. — Unser Theater hat als erste Novität der Saison „Quo vadis" aufgeführt. Das Werk gehört in das Genre der großen Oper, deren große Meister Scribe und Meyerbeer aber von Cain und *Nouguès* nicht erreicht werden. Das Publikum beklatschte die glänzenden Dekorationen und nervenreizenden Situationen; die Tageskritik verhält sich mit vielen Worten ablehnend. *Bessell.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Jahrhundertfeier von Richard Wagners Geburtstag kündigt sich an. Das fortschrittliche *Mannheim* trägt die erste Botschaft in die musikalische Welt: Das Hof- und Nationaltheater wird im Gedächtnisjahre des Meisters Werke in möglichst hoher Vollendung und deshalb in vollständig neuer Einstudierung, Ausstattung und Inszenierung aufführen. Die Kosten für die Neuausstattung der einzelnen Werke, mit Ausnahme der „Meistersinger", die erst 1907 neu ausgestattet wurden, sind auf 130 000 M. veranschlagt. 46 000 M. sind davon bereits von der Familie Lanz für die Ausstattung des „Rings" gestiftet. Der Rest soll aus nicht verbrauchtem städtischem Zuschuß bestritten werden.

— Die dreiaktige komische Oper „Frauenlist", Musik von *Emil Robert-Hansen*, Dichtung nach einem Stoff aus Tausendundeine Nacht von *Marie Boltz*, ist von der Direktion des fürstlichen Theaters in Sondershausen zur Uraufführung zu Anfang des Jahres 1911 angenommen worden.

— Unter dem Titel „Die letzten Tage von Pompeji" hat *Marziano Perosi*, ein Bruder Lorenzo Perosis, nach Bulwers Roman eine Oper komponiert, die an der Hofoper in Wien zur Uraufführung gelangen soll.

— Als Neuheit der Pariser Komischen Oper soll „Macbeth", das Erstlingswerk eines jungen Komponisten namens *Ernest Bloch* aus Genf, aufgeführt werden. Ein bekannter französischer Schriftsteller, Fleg, hat das Textbuch verfaßt, das das gleichnamige Drama von Shakespeare in drei Akten und sieben Bildern wiedergibt.

— Im Apollotheater in *Paris* ist *Leoncavallos* „Malbrouk s'en va-t-en guerre" aufgeführt worden.

— *Victor Herbert* hat eine Indianeroper „Natoma" geschrieben, die in Philadelphia ihre Uraufführung erleben soll.

*

— Zu der Notiz im vorigen Heft, daß Dr. *Karl Mennicke* zwei neue Symphonien von *Julius Weismann* und *Ewald Sträßer* in Berlin zuerst aufführen wird, sei noch berichtet, daß in demselben Konzert (mit dem Philharmonischen Orchester) der gefeierte Pianist Ignaz Friedman ein ziemlich unbekanntes Konzert von *Henryk Melcer*, dem Direktor der Warschauer Philharmonie, vortragen wird.

— Wie man uns aus *Berlin* schreibt, hat im Klindworth-Scharwenka-Saal der bekannte Gesangmeister und Rezitator *George Armin* unter Mitwirkung von Prof. *Otto Becker* am Klavier die Dichtung „Enoch Arden" von Tennyson mit der Musik von Richard Strauß rezitiert.

— Aus *München* wird uns geschrieben: Des 13jährigen *Erich Wolfgang Korngold* op. 1, ein ganz prächtiges Klaviertrio in D dur (erschienen in der Universaledition), hat durch Heinrich Schwartz, Georg Knauer und Orobio de Castro seine Uraufführung erlebt. Die Hörer bereiteten der staunenswerten Arbeit einen vollen Erfolg; der jugendliche Komponist konnte sich verschiedene Male zeigen.

— In *Dresden* hat eine neue Violinsonate g moll des Dresdner Tonsetzers *Reinhold Becker* ihre Uraufführung aus dem Manuskript erlebt.

— Im ersten Gürzenich-Konzert zu *Köln* hat Karl Friedberg das neue Klavierkonzert von *Julius Weismann* zuerst gespielt.

— *Wilhelm Furtwänglers* „Te Deum" für Chor, Soli und Orchester, hat in der *Breslauer* „Singakademie" unter Leitung von Dr. Georg Dohrn die Uraufführung erlebt.

— In *Straßburg* hat Hans Pfitzner eine Symphonie in f moll von *Paul von Klenau* mit starkem Erfolg aufgeführt. (Bericht mußte wegen Raummangels zurückgestellt werden.)

— Nach der ersten vollständigen Aufführung von *Taubmanns* „Deutscher Messe" unter Prof. Siegfr. Ochs in Berlin ist als zweite Aufführung am letzten Bußtage (16. November) das Werk in *Altenburg* unter Leitung des Stadtkantors Paul Börner gefolgt.

— Unter Leitung von Prof. *Fritz Stein* finden auch in diesem Winter wieder sechs „Akademische Konzerte" in *Jena* statt, die u. a. eine nachträgliche Schumann-Feier und eine frühe Liszt-Feier (27. Februar) einschließen.

— In *Krefeld* ist *Edgar Tinels* neuestes Tonwerk, die dramatische Legende „Katharina", zum ersten Male in einem deutschen Konzertsaal aufgeführt worden und zwar von der „Konzertgesellschaft" unter Leitung von Müller-Reuter.

— Wie man uns aus *Speier* schreibt, sind nun auch dort, im ersten Winterkonzert der „Fidelia", acht Lieder des den Lesern der „N. M.-Z." wohlbekannten pfälzischen Komponisten *Heinrich Rücklos* von der Stuttgarter Altistin *Margarete Cloß* mit großem Erfolg gesungen worden. Bei dem Konzert wirkte auch das Würzburger „Ritterquartett" mit.

— Im „Singkranz *Heilbronn*" hat der neugewählte Dirigent, Hofkapellmeister *August Richard*, mit außerordentlichem Erfolge debütiert. Richard, der auch die Chöre auswendig leitete, sticht in seinen äußerlich ruhigen Bewegungen vorteilhaft von manchen seiner jüngeren Kollegen ab, weiß aber dabei die Wirkungen aus Sängern und Orchester voll herauszuholen. Ein Glanzpunkt war der Vortrag der großen Leonoren-Ouvertüre. *K.*

— Bei dem Konzert des Konzertvereins in *Plauen* hat das Stadtorchester eine Neuheit für großes Orchester, die symphonische Dichtung „Frühling" von Dr. *Vinzenz Reifner* in Teplitz, aufgeführt.

— Der Musikverein *Landau* hat am 6. und 7. November sein 50jähriges Jubiläum begangen. Ein zweitägiges Musikfest zeigte die künstlerischen Bestrebungen des Vereins. Es wurde am ersten Tage Liszts „Heilige Elisabeth" aufgeführt. Der zweite Abend brachte ein vorzügliches Symphoniekonzert.

— In der Stadtkirche zu *Greiz* hat Richard Jung unter Mitwirkung von Paul Hertel, Sänger in Plauen, ein *Joseph-Haas*-Konzert veranstaltet. Aufgeführt wurden: Introduktion und Fuge in A dur (aus Otto Gauß, III. Band der gesammelten Orgelkompositionen); Pilgerspruch op. 13 No. 2 aus den „Drei geistlichen Liedern für eine mittlere Singstimme mit Orgel"; Idylle und Toccata aus op. 15, 8 Orgelstücke; Gebet und „Dem Einzigen" aus op. 13 No. 3; Improvisation, Intermezzo, Passacaglia, aus op. 25, Suite für Orgel in A dur.

— Der *Liegnitzer* Musikverein hat in einer nachträglichen Schumann-Feier neben kleineren Solosachen für Sopran, Violine und Cello das ansprechende Trio d moll op. 36, sowie für Soloquartett den Liederzyklus „Spanisches Liederspiel" aufgeführt. *-rt.*

— Die Symphonie „Gloria! Ein Sturm- und Sonnenlied" von *Jean Louis Nicodé* wird nun auch in *Wien* am 10. Dezember aufgeführt, und zwar unter dem jungen Dirigenten *Franz Schreker*. Es ist dies die neunte Gesamtaufführung des Werkes, während einzelne Teile bereits wiederholt in verschiedenen Städten gespielt wurden. — Der Komponist ist eingeladen worden, der Wiener Aufführung beizuwohnen.

— Die „Internationale Gesellschaft für Kammermusik" in *Rom* hat unter Leitung ihres Präsidenten, des Organisten der deutschen Botschaftskapelle, Herrn *Spiro*, den dritten Jahrgang ihrer Konzerte mit einem den älteren Italienern gewidmeten Abend eröffnet. Eine Triosonate von Pergolesi, eine Cellosonate des Florentiners Valentini, sowie ein Konzert für drei Violinen von dem Venezianer Vivaldi standen auf dem Programm. Als Ueberraschung folgte eine Liederreihe von Verdi, die im Musikalienhandel längst verschollen ist.

— Der Pernauer Musikverein (Rußland) hat sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum mit der Aufführung des „Liedes von der Glocke" von Bruch unter Leitung von *Otto Muyschel* begangen.

— Bei dem Wettsingen des ersten Sängerfestes des Pacific-Sängerbundes in *San Francisco* hat die Gesangssektion des Turnvereins „Germania" unter Leitung von *Ludwig Thomas* den ersten Preis errungen und damit den vom deutschen Kaiser Wilhelm II. gestifteten goldenen Becher. Es ist dies ein herrlicher, drei Fuß hoher Pokal. Das Preislied war Hegars „Morgen im Walde".

— In *Weimar* hat sich eine neue Streichquartett-Vereinigung gebildet, an deren Spitze die Konzertmeister A. Rösele (erste Violine) und Ed. Rosé (Violoncello) stehen.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Das Hans-Sachs-Haus in Nürnberg.* Des großen Meistersingers Hans Sachs dereinstiges Wohnhaus in sein früheres Aussehen zurückzuversetzen, hat Nürnbergs Stadtgemeinde sich angelegen sein lassen. Umänderungen, Baufälligkeit hatten im Verlaufe von Jahrhunderten dem ehrwürdigen Häuschen die ehemalige Gestalt genommen. Nun ist, so wie sie zu des Dichters Zeiten sich den Blicken darbot, die historische Stätte wieder zu sehen. Das „Mehlgäßlein" hieß damals die enge Straße, die nunmehr nach ihrem berühmten Bewohner „Hans-Sachs-Gasse" genannt wird. Ein Fachwerkbau in hellen Farben, von rotgestrichenen Sparren durchzogen, ist es schmuck und anheimelnd in seiner schmalen, zweifenstrigen Fassade. Im ersten Stockwerke einer jener charakteristischen Erker, die in Alt-Nürnberg so vielfach zu finden, dort „Chörlein" genannt werden. Mit Butzenscheiben die Fenster verglast, ein Plätzchen so recht zum Träumen und Dichten geschaffen, das dem vom Schustern ermüdeten Poeten wohl gar oft Erholung einst geboten hatte. Des Hans-Sachs-Hauses Rückseite konnte, da keine baulichen Veränderungen daran vorgenommen worden waren, bestehen bleiben und bildet mit der auf S. 109 abgebildeten Front nun eine würdige, dauernde Erinnerung an den heimgegangenen Meistersänger. *S. Frank.*

— *Musikalische Volksbibliotheken.* Die Bewegung zugunsten der Errichtung selbständiger Musikalischer Volksbibliotheken macht ansehnliche Fortschritte. Ein weiteres Institut dieser Art ist letzthin am 1. Oktober zu *Kassel* eröffnet worden. Auch dort kam man mit der Gründung einem allgemein empfundenen Bedürfnis entgegen, wie die starke Frequenz erweist. Leiter der Kasseler Bibliothek ist der rührige und energische Direktor des dortigen Spohr-Konservatoriums, Herr *Heinrich Stein*, dem die führenden Künstler der Stadt, wie Hofkapellmeister Prof. *Beier*, mit Rat und Tat zur Seite stehen. — In *Salzburg* nehmen die Vorbereitungen guten Fortgang: man hofft die Eröffnung im Laufe des nächsten Frühjahrs oder Sommers vornehmen zu können. — Zu *Wien* wird ein solches Unternehmen in bedeutendem Maßstabe durchgeführt werden. In Gemäßheit eines Vortrages, den Dr. Paul Marsop jüngst auf Einladung des „*Wiener Tonkünstlervereins*" hielt, schließen sich angesehene Musiker, Kritiker und Kunstfreunde zusammen, um das Unternehmen auf breiter, gesicherter Grundlage ins Leben zu rufen. Die Direktion der „*Gesellschaft der Musikfreunde*" bringt der Sache reges Interesse entgegen. Die Leitung der *Universal-Edition* hat in großherziger Weise zugesagt, einige tausend Nummern ihres Verlages zu stiften. Ebenso spendet der Tonkünstlerverein einen größeren, in seinem Besitz befindlichen Stock Musikalien. Ferner haben eine Anzahl Wiener Tonsetzer sich bereit erklärt, der Bibliothek von jetzt an je ein Exemplar ihrer neu erscheinenden Werke zu schenken. — Man hegt die Erwartung, daß das Vorgehen von Wien für die größeren und mittleren deutschösterreichischen Städte, insonderheit für *Graz* und *Prag*, vorbildlich sein werde. — In *Leipzig* ist die Gründung einer Musikalischen Volksbibliothek für nächstes Frühjahr geplant. — Wegen Uebermittlung auf die Einrichtung Musikalischer Volksbibliotheken bezüglicher Drucksachen usw., sowie weiterer Auskunft bittet man sich an Dr. Paul Marsop zu wenden. (Postadresse: München, Gesellschaft Museum, Promenadenstraße 12.) — Es ist gesagt und geschrieben worden, daß die Volksbibliotheken den Musikalienhändlern Schaden brächten. Wir glauben das nicht, sind vielmehr der Meinung, daß diese Bibliotheken A n r e g u n g e n für weitere Kreise bringen. Manch einer wird Käufer in den Musikalienhandlungen werden, der durch die Benützung der Volksbibliothek auf die musikalischen Schätze hingewiesen worden ist. Denn alles ist ja in den Bibliotheken doch nicht zu haben, und dann gehen doch die Wünsche dahin, das Zusagende nicht bloß zu leihen, sondern zu besitzen!

— *Von den Konservatorien.* Prof. *Hugo Rüdel*, dem Direktor des Domchors sowie des königl. Opernchors, ist die Leitung der Chöre der königl. Hochschule für Musik in *Berlin* übertragen worden, die bisher Prof. Adolf Schulze innehatte. (Rüdel steht bekanntlich an der Spitze des Bayreuther Chorwesens.) — Kapellmeister *Hammerschlag-Marcel* ist als Professor für Musiktheorie und Komposition an das neubegründete Konservatorium in *Jaffa*, des ersten Musikinstitutes größeren Stiles in der Türkei, berufen worden.

— *Kritisches aus Leipzig.* Eine befremdende Mitteilung kommt aus Leipzig. Das „Musikalische Wochenblatt" schreibt: „Wir müssen unseren Lesern die Mitteilung machen, daß wir über die dieswinterlichen Konzerte der ‚Musikalischen Gesellschaft' nicht referieren können, weil wir keine — Billets erhielten. Auf unsere telephonische Anfrage wurde uns der Bescheid: ‚Die Herren haben beschlossen, Ihnen wegen Ihrer Stellungnahme im vorigen Winter keine Karten zu senden.' Wie unseren Lesern noch erinnerlich, hatten wir gegen den Einbruch des Blüthner-Orchesters in Leipzig protestiert, indem wir der Ansicht Ausdruck gaben, daß ein Orchester — das Winderstein-Orchester — vollständig genügend sei, zumal es in den verflossenen Jahren ohnehin schwer zu kämpfen hatte. Dieselbe Ansicht wie wir, und noch in viel stärkerem Grade, hatten die hiesigen Tageszeitungen gehabt. Nun wirkt in diesem Winter in den Konzerten der Musikalischen Gesellschaft das Winderstein-Orchester mit. Ein Kommentar hierzu ist wohl überflüssig. Die Redaktion." — Die Musikalische Gesellschaft wird nicht anders können, als zu dieser, wie gesagt befremdenden Mitteilung Stellung zu nehmen.

— *Von den Theatern.* Dr. Karl Weichardt, der Feuilleton-Chefredakteur und Schauspielkritiker der „Frankfurter Zeitung", ist von dem künftigen Intendanten der Frankfurter Stadttheater, Direktor Robert Volkner, ab 1912 als Dramaturg für beide städtische Bühnen verpflichtet worden. Dr. Weichardt wird neben der Dramaturgie des Schauspiels insbesondere auch die dramaturgischen Arbeiten übernehmen, welche die O p e r bei der steigenden Betonung des dramatischen Moments heute erfordert. — Das Defizit der *Wiener* Hofoper hat, wie die „Wiener Allgem. Ztg." meldet, in diesem Jahre eine noch nie erreichte Höhe erstiegen. Und das vorjährige Defizit betrug schon über zwei Millionen Kronen. Dieser Umstand soll eine der Hauptursachen der Berufung Gregors gewesen sein.

— *Mozartiana.* Das neueste Heft der Berliner „Mozartgemeinde" veröffentlicht ein Faksimile des ersten Entwurfs einer Susannen-Arie, die für „Figaros Hochzeit" bestimmt war, aber nicht zur Ausführung gekommen ist; ferner den ersten Entwurf des Menuetts aus „Don Juan". — Seinen „Achten Bericht" (1908—1910) versendet der „Mozart-Verein zu *Dresden*".

— *Denkmalpflege.* In *Nürnberg* hat der Magistrat beschlossen, für das auf Grund einer letztwilligen Stiftung entstehende *Beethoven*-Denkmal ein Preisausschreiben unter den Nürnberger Künstlern zu veranstalten. Die Preise betragen 3000, 2000 und 1000 M.

— *Jubiläum.* Aus *Leipzig* wird geschrieben: Das von seinem Führer, königl. Musikdirektor und Kantor an St. Johannis, *Bruno Röthig* begründete ausgezeichnete Leipziger Soloquartett für Kirchengesang hat das Jubiläum einer fünfundzwanzigjährigen Konzerttätigkeit gefeiert, die im Dienste der Nächstenliebe öffentlichen milden Stiftungen in fast allen Ländern der alten und neuen Welt in rund 1500 Konzerten etwa 300 000 M. zuführte. (Die „N. M.-Z." brachte einen Aufsatz über das Quartett in No. 9 des Jahrgangs 1905.)

— *Vier Mille Walzer.* Auf das Walzer-Preisausschreiben der „Woche" sind mehr als 4200 Walzer eingegangen. Bei der Fülle der Eingänge wird die endgültige Entscheidung über die Verteilung der drei Preise (6000 M.) nicht vor Ende dieses Jahres erfolgen können. — Wenn nur eine einzige „blaue Donau" unter den 4000 Walzern ist, dann hat die Woche ein wirkliches Verdienst!

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Der Kaiser von Oesterreich hat dem Seniorchef der Firma Breitkopf & Härtel, Geheimen Hofrat Dr. *Oskar von Hase*, das Komturkreuz des Franz-Josef-Ordens verliehen. — Dem Gesanglehrer a. D., städtischen Musikdirektor Prof. Dr. *Adolf Lorenz* zu Stettin ist der königl. Kronenorden dritter Klasse verliehen worden.

— Generalmusikdirektor Dr. *Karl Muck*, dessen Vertrag mit dem Königl. Opernhause 1912 abläuft, wird diesen nicht mehr erneuern, sondern auf mehrere Jahre die Leitung des Symphonie-Orchesters in Boston (Nordamerika) übernehmen, die er bereits vor einigen Jahren innehatte.

— Der Stuttgarter Baritonist, Kammersänger *Hermann Weil* hat von Bayreuth die Einladung erhalten, in den kommenden Festspielen den Sachs (alternierend mit Walter Soomer) und den Amfortas zu singen. Weils Sachs, den er in voriger Saison zum ersten Male in Stuttgart sang, wird auch in Bayreuth bestehen.

— Das Reichsgericht hat im Prozeß des Hofkapellmeisters *Krzyzanowski* gegen den Weimarischen Kronfiskus zugunsten Krzyzanowskis entschieden.

— Der große Dichter *Leo Tolstoi*, der am 20. November in Rußland gestorben ist, stand auch in enger Beziehung zur Musik. Seine weltberühmte Kreuzer-Sonate redet davon eine deutliche Sprache. Aber die nicht allein. Die „N. M.-Z." hat in den Nummern 7, 9, 10 des Jahrgangs 1902 Aufsätze über Tolstoi und die Musik veröffentlicht.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

SÄMTLICHE anwesenden Klavierkünstler kamen darin überein, daß es für einen Pianisten leichter sei, die Rechte als die Linke zu vermissen. Die Linke hat die Möglichkeit, durch ihre Stellung zur Klaviatur die Melodie mit dem Daumen in der günstigen Mittellage hervorzuheben, während den schwächeren Fingern die Begleittöne der Baßpartie gut liegen. Selbstverständlich kann hier nur von eigens zu dem Zweck gesetzten Stücken die Rede sein, denn ein zweihändiges Stück mit der Linken allein spielen wollen — kann nur ein blutiger Laie.

Liszt hielt, sich verabschiedend, noch einen kurzen Cercle ab. Dann begleiteten ihn Regierungsrat K., Herr Bösendorfer und Graf Zichi zum Wagen, der ungeachtet der kurzen Entfernung bis zum Schottenhof, wo Liszt bei der Witwe seines Cousins, Hofrätin Liszt, wohnte, zur Verfügung stand.

Bevor der Meister den Saal verließ, sah er sich nochmals um und winkte Paul Siebert zu sich heran. Er legte ihm die Hand auf die Schulter und sagte ihm sehr angelegentlich:

„Eh bien, a demain matin, après la messe — si vous voulez avoir la bonté de travailler une heure — Kistner veut que la chose apparaise le 28 de mai — pour la ‚Tonkünstlerversammlung‘ à Weimar.“

* * *

Die Diener brachten Mäntel, Kopfhüllen und Ueberzieher aus der Garderobe herbei, während Regierungsrat K. sich bemühte, eine möglichst rasche und praktische Einteilung der Anwesenden in die vorhandenen Wagen zu treffen.

Susanne stand vor dem Spiegel und befestigte einen weißen Spitzenschal um ihren Kopf, da sah sie Paul hinter sich stehen mit ihrem Mantel, den er nun um ihre Schultern legte. Und hastig ergriff er ihre Hände und küßte sie.

„Alles verdanke ich Ihnen“ — flüsterte er mit einem heißen Blick. „Wann darf ich kommen, wann sind Sie zu Hause?“

Susanne wollte erwidern, gute, liebenswürdige Worte aus dem Herzen heraus, da sah sie lächelnde Blicke auf sich gerichtet, meinte um sich ein Fluidum der Spott- und Klatschsucht zu fühlen — man sah sich untereinander an, man bewegte ironisch die Lippen — ohne Zweifel tauschte man Bemerkungen über sie aus.

Und als der Vorstand des Wagner-Vereines ihr den Arm bot, da er sie in seinem Wagen nach Hause bringen wollte, sagte sie ganz kühl zu Paul:

„Bitte, Herr Siebert, Sie entschuldigen mich wohl für die nächste Zeit, ich habe sehr viel zu tun und kann unmöglich bestimmen, wann ich zu Hause bin.“

In ihrer Verlegenheit war die Abweisung schroffer ausgefallen, als sie beabsichtigte, — — aber nun war sie heraus und nicht mehr zurückzunehmen.

Zu Hause saß Susanne noch lange vor dem Bild ihres Knaben. „Muß ich nicht hart gegen ihn sein, — wenn mir auch beinahe das Herz darüber bricht? Ich tue es ja dir zuliebe, mein süßer Junge! Ja, — im Sommer, wenn du Urlaub hast, dann wollen wir vergnügt sein, armes Kind. Drei Wochen wollen sie dir großartig zugestehen, drei Wochen bei deiner Mutter. Und nun heißt's fleißig Stunden geben, damit ich eine hübsche Sommerwohnung mieten kann!“

IV.

Es war gegen vier Uhr morgens, als Susanne einschlief, zu ihrer gewohnten Zeit um halb sieben Uhr früh erwachte sie wieder. Sie hatte erst am Nachmittag Stunden zu geben und wollte auf ihre vormittägige Uebungszeit verzichten, trotzdem gelang es ihr nicht, den ersehnten Morgenschlummer zu finden. Endlich gegen neun Uhr stand sie auf und kleidete sich an. Es war ihr eingefallen, daß sie Liszt jedenfalls noch im Laufe des Vormittags einen Besuch machen müsse, und zwar so früh wie möglich. Er liebte es, wenn seine Anhänger ihn jeden Tag besuchten, und wenn er auch oft sehr beschäftigt war, so nahm er diese Besuche doch als ein Zeichen der Verehrung, die man ihm zollte, freundlich entgegen. Wie hätte nun Susanne, die er schon so lange kannte, fehlen sollen? Sie sah bleich und deprimiert aus, als sie den Schleier um ihren Hut band, aber — was lag daran? Wenn sie Paul Siebert traf, desto besser. Einer dieser Tage voll geistiger Lethargie war über sie gekommen, die sie manchmal überfielen. Sie konnte diese Lethargie nicht bannen und vegetierte dann, bis irgend ein besonderer Anstoß sie verscheuchte, von einer Lektion zur andern, froh, nur überhaupt ihren Pflichten nachkommen zu können. Möchte sie Siebert nur so sehen! — so langweilig und abgeblaßt — dann wäre es wenigstens ein für allemal aus mit seinem Enthusiasmus für sie und sie hätte Ruhe, — Ruhe vor sich selbst.

Im Schottenhof empfing die Hofrätin Liszt die Besuche, die sich sehr zahlreich eingefunden hatten. „Der Meister sei noch beschäftigt, er würde gleich kommen.“ Einige Sängerinnen, einige Professoren des Konservatoriums und andere, lauter berühmte, bekannte Namen aus der Wiener Musikwelt waren da.

Endlich öffnete sich die Türe zum Nebengemach, Liszt erschien. Susanne sah durch die offene Türe Paul Siebert sich vom Schreibtisch erheben, doch statt in den Salon zu kommen, wandte er ihm den Rücken und stellte sich in die Fensternische. Und aus dem Nebenzimmer kam die schöne Gräfin D. auf ihn zugeflattert. Sie hatte sich schon am Abend vorher sehr für sein Spiel interessiert, nun überschüttete sie ihn mit einem Sturzbad von Fragen und Bemerkungen, in denen ihr Lachen sich wie ein lustiges Silberfischlein tummelte.

Die Besuche entfernten sich bald, auch Susanne wollte gehen. Doch Liszt hielt sie zurück.

Er fragte sie über ihr Leben, über ihre Studien aus und gedachte mit gemütvollen Worten ihrer Mutter, die er als aufopferungsvolle Hausfrau sehr verehrt hatte. Susanne sprach von ihren Stunden, von ihrem innigen Wunsche, sich in der Kunst zu vervollkommnen, von dem Kampf mit dem Zeitmangel, der entweder nur die nötige Anregung — oder nur die nötige Uebung gestatten wollte, und wie doch beides zusammen so notwendig zur weiteren Entwicklung sei.

Liszt hörte ihr zu, in tiefes Sinnen verloren. Wieder sah sie ihn so, wie sie ihn als Kind oft beobachtet — ohne die lächelnde Maske, die er der Welt zu zeigen liebte.

Er stand auf, und auch Susanne erhob sich, sie wußte, daß er sie nun verabschieden würde. Doch er ging ins Nebenzimmer und kam mit einem Notenheft zurück. Auf dem Tische stand ein Schreibzeug mit einem der dicken Federnstiele aus Kork, wie er sie immer benützte. Er schrieb einige Worte auf das Heft und reichte es Susannen. Es waren die vier Stücke aus der „Heiligen Elisabeth“, die in einer Klavierbearbeitung für vier Hände erschienen waren.

Auf dem Hefte stand: „A la très chère cousine Mdme. Susanne Heßler jusqu'au plaisir de la revoir à Weimar pour la Première!“ Es sollte in Weimar am Vorabend des Tonkünstlerfestes Liszts Oratorium „Die heilige Elisabeth“ szenisch dargestellt werden, und zwar nach den Bildern, die sich auf der Wartburg von Schwind gemalt finden.

Susanne war tief gerührt von der Liebenswürdigkeit des Meisters. Wie viele hätte es hoch beglückt, auf diese Weise zu den musikalischen Ereignissen in Weimar eingeladen zu werden! Es standen deren große bevor, einige noch nicht gehörte Werke des Meisters sollten aufgeführt werden, außerdem viel anderes Interessantes, Künstler aus der ganzen Welt würden da zusammenkommen. Aber konnte *sie* denn auch nur einen Augenblick den Gedanken fassen, dieses Fest mitzumachen? Mit ihren beschränkten Mitteln! Sie mußte über des Meisters Auffassung lächeln, — für ihn freilich waren Geldangelegenheiten nie ein Hindernis gewesen! Er hatte als Erster und Unerreichter den Triumphzug der großen Pianisten eröffnet; als er anfing, Konzerte zu geben, waren die Wunder, die er auf dem Klavier verrichtete, geradezu unerhört, — aus seinem Geiste, nach den Möglichkeiten, auf die er hinwies, wurde das Instrument geboren, wie es heute ist. Ihm waren alle Bewunderung, alles Entzücken zugeflogen, die überhaupt das Genie eines Pianisten auslösen kann, — und das hatte für ihn schon in fernen Tagen eine finanzielle Basis geschaffen, auf der nun sein Leben sicher aufgebaut war. Er brauchte für sich sehr wenig, wurde von seinen Dienern bestohlen und schenkte außerdem mit vollen Händen, wo er konnte. Daß man manchmal kein Geld in seiner Schreibtischlade vorfinden könne, begriff er, daß Geldmangel einen Einfluß auf Entschlüsse des täglichen Lebens ausüben könne, dies zu verstehen, dazu kannte er die kleinliche Misère dieses Lebens zu wenig.

Susanne beugte sich über die, sich ihr entgegenstreckenden Hände des Meisters und küßte sie.

„Wie gerne würde ich kommen, teurer Meister,“ sagte sie in innigem Tone.

„Also kommen Sie, kommen Sie, ma chère — — es wird wirklich interessant werden,“ sagte er mit komisch wichtiger Betonung. Saint-Saëns, die Malten usw. kommen, auch notre ami Siebert! — und Weimar ist ein gesunder Aufenthalt, gerade im Mai ist es schön dort, der Park blüht in allen Farben. Eh bien, auf Wiedersehen in der Hofgärtnerei!“

Er umarmte Susanne und küßte ihre Stirne.

* * *

Die Abreise Liszts nach Budapest war für den Nachmittag angesetzt. Die Hofrätin, Liszts Nichte Hedwig, sein Neffe ... und eine ganze Reihe von bekannten Persönlichkeiten

fanden sich auf dem Staatsbahnhofe ein. Liszt, der ziemlich früh gekommen war, promenierte im Korridor auf und ab, Begrüßungen, kurze Reden und Abschiedsworte mit den Anwesenden tauschend. Man gab ihm das Geleite bis zum Coupé.

Da, im letzten Moment, als das Zeichen zur Abfahrt gegeben wurde, erschien plötzlich Siebert. Er sah weder rechts noch links, sondern begab sich geradeswegs zu Liszt in dessen Coupé. Ueber des Meisters Gesicht flog ein freudiges, beinahe verklärtes Lächeln, er streckte ihm die Hand entgegen, während Michael, Liszts Kammerdiener, Sieberts Gepäck in Empfang nahm. Er schien also erwartet zu sein, was einige der jüngeren und auch der älteren „Meister der Töne", die zugegen waren, nicht ohne ein leises Mißbehagen ad notam nahmen.

V.

Susanne ergriff eine tiefe Sehnsucht, wenn sie an die musikalischen Genüsse dachte, die den glücklichen Besuchern des Tonkünstlerfestes in Weimar bevorstanden. Dieses Fest der hehren Göttin Musik inmitten der herrlichen Umgebung, die noch dazu durch Tradition geheiligt war!

Doch, wozu darüber nachdenken? Die finanzielle Unmöglichkeit eines Aufenthaltes in Weimar würde für sie doch nie beseitigt werden können. Und es war besser so. Denn hätte ihr dort nicht eine große Gefahr gedroht? Die Gefahr, Siebert täglich zu begegnen. Eine Gefahr für sie — — für Siebert augenscheinlich nicht! Sie sah nur zu gut, daß er sich ohne sie behalf. Heute morgen mit Gräfin D. ... und dort gewiß mit anderen. Er würde bald sehr umrungen sein, man würde ihn als Lieblingsschüler des Meisters überall auszeichnen.

* * *

Am nächsten Morgen fand Susanne auf ihrer Frühstückstablette, die Marie zur gewohnten Stunde hereinbrachte, zwei Briefe. Der eine war von Berthe Bellamy. Schon der Poststempel sagte, daß sie wieder zu den häuslichen Penaten zurückgekehrt sei, und der Inhalt bestätigte es. Sie war am Morgen nach dem Konzert, von Unruhe getrieben, mit dem Frühzug abgereist und — hatte Paula schon ganz wohl gefunden. Lamentationen folgten, — sie würde sich gewiß ein andermal nicht so ins Bockshorn jagen lassen! Sie empfand es schmerzlich, daß sie bei dem Liszt-Cercle und bei der Abreise des Meisters nicht zugegen gewesen war. Aber ihr sei es im Schicksalsbuche vorgeschrieben, sich nur immer mit dem Studieren abplagen zu müssen, nie die Früchte dafür zu ernten. Ihre ganze Jugend über sei sie ans Klavier geschmiedet gewesen, nie habe sie ihr Leben genießen können wie andere Mädchen und Frauen. Und überhaupt dieser Konzertabend! Sie sei ja sehr glücklich gewesen, einmal mit dem Meister spielen zu dürfen —, aber wie lange habe sie auf diese Gunst warten müssen —, sie, die seine unverdaulichsten Etüden und Stücke in ihren Konzerten spielte! Und warum hatte er nicht für sie lieber eine seiner brillanten Kompositionen gewählt, irgend etwas, was den Leuten gefiel und wo sie ihre Technik, ihr Temperament hätte zeigen können. In S........ bei A..... hatte er mit der Baronin A....., die ihr nicht das Wasser reiche, vor sechs Monaten eine seiner ungarischen Rhapsodien gespielt unter frenetischem Jubel. So war es doch nur ein Achtungserfolg, den das Werk gefunden, ihr Papa habe recht, die Werke Liszts seien genial gemacht, aber die Hauptsache fehle — die Melodie.

Susanne ließ den Brief sinken. — So also dachten, die berufen gewesen wären, für die Werke ihres großen Meisters ihr ganzes Können einzusetzen! Und es kam Susannen in den Sinn, daß von allen seinen sogenannten Lieblingsschülern kein einziger und keine einzige so recht dafür eintrat. Sie alle waren nur Pianisten, Virtuosen, — keine Künstler in des Wortes eigenster Bedeutung. Sie alle hielten sich an die Aeußerlichkeiten einer stupenden Technik — je stupender, desto besser, — sie alle kämpften den Kampf mit dem „auswendigen Repertoire", was sie zwang, täglich mindestens vier Stunden nur zur Wiederholung und immer wieder neuen Fixierung dieses Repertoires in ihrem Gedächtnis zu verwenden, außer den täglichen stundenlangen, rein mechanischen Uebungen, die sie zur Erhaltung und Erweiterung ihrer Technik brauchten. Wo sollte da die Frische, die Empfänglichkeit für Neues herkommen, der nötige geistige Schwung, sich in die so tief empfundenen Schöpfungen Liszts hineinzudenken? Man meinte ihm mit Technik beikommen zu müssen, wo doch nur Geist und Empfindung entschieden hätten — die Technik ihre selbstverständliche Arbeit als bescheidene Magd verrichten sollte.

Auch ihre Cousine, der Berufensten eine, wollte vor allen die Wirkung auf das Publikum, wollte sich selbst — nicht die Kunst. Sie beneidete die kleine, hübsche Gräfin A., mit der Liszt aus Gefälligkeit gegen seine Wirte in S.... die brillante ungarische Rhapsodie gespielt hatte, und der Maßstab fehlte ihr dafür, eine wie viel ernstere, weittragendere Bedeutung es für sie hatte, bei der Uraufführung des grandiosen Werkes der Dante-Symphonie als Partnerin Liszts mitgewirkt zu haben. Ihr Maßstab war der Beifall der Menge, der sich nicht „frenetisch" einstellen kann, sondern erst herangezogen werden muß zu den neuen Bahnen, die jeder wirklich Schaffende wandelt. Sie stimmte in die Ansicht ihres Vaters ein, des „wilden" Musikers, für den es nur die greifbare Gestalt der „schönen Melodie" gab und an dem die Idealgestalt der seelischen „Stimmung" unerkannt vorüberging.

„Ich komme übrigens bald wieder nach Wien," schrieb Berthe weiter, „da G..... mich zu einer Matinee einluden. Natürlich muß ich spielen, und G..... schickt mir eine Arlesienne seiner Komposition, unglaublich fades Zeug! Die muß ich nun auch noch auswendig lernen. Apropos, wenn Du Mirsky siehst, so grüße ihn von mir — ich hoffe ihn bei besagter Matinee zu treffen — sowie auch Dich, Cherie!

Deine Berthe."

Der zweite Brief war von Frau von Koch. Er enthielt eine Einladung zu einer Soiree in acht Tagen.

„Es werde auch Musik gemacht, sie habe den noch immer hier weilenden berühmten Geiger Timoni engagiert und außerdem eine Sängerin, sie bäte auch Susanne, zu spielen."

Susanne, die abermals eine schlaflose Nacht gehabt hatte, fühlte sich nicht nur seelisch, sondern auch physisch deprimiert. Doch es hieß sich aufraffen und vor allem sich tummeln. Denn, um den Meister am vergangenen Nachmittag auf den Bahnhof begleiten zu können, hatte sie drei Stunden auf den heutigen Vormittag verlegt mittels pneumatischer Karten. Sie war sehr froh, daß keine Absage eingetroffen war, da sie so wenigstens keine Stunde zu verlieren brauchte. Aber sie mußte um halb neun Uhr aus dem Hause, die erste Lektion begann um neun Uhr. Es traf sich gut, daß die nächsten zwei Stunden zwei Schwestern nahmen, von halb elf bis halb ein Uhr. Eine halbe Stunde rechnete sie immer für die Entfernungen und für die vielen Stiegen. So würde sie heute um ein Uhr zu Hause sein und hatte eine halbe Stunde Zeit zum Essen. Um zwei Uhr begannen die eigentlichen, für heute anberaumten Stunden, die ihre Zeit, die Entfernungen mitgerechnet, von halb zwei bis halb sieben Uhr in Anspruch nahmen, ohne ihr eine Pause zu gönnen, um nur im Vorübergehen einen Schluck Kaffee zu nehmen. Diese drei Stunden trugen Susanne neun Kronen ein, ein nur von renommierten Lehrerinnen erzielter Preis. Die allerersten bekamen allerdings mehr, ungefähr acht bis zwölf Kronen für die Stunde, aber das waren nur die Konzertistinnen, und auch für die waren solche Stunden dünn gesät.

Susanne hatte sich mit großer Mühe erst nach und nach ihren Schülerkreis erworben, und es war ihr sehr zu statten gekommen, daß sie damit anfing, als ihre Eltern noch lebten. So war sie in der Lage gewesen, nicht über Hals und Kopf Lektionen um jeden Preis geben zu müssen, und hatte auch für ihre musikalischen Fortschritte etwas tun können. Sie genoß den Ruf einer gediegenen Pianistin und einer sehr gewissenhaften Lehrerin. Und die Stunden des Vormittags, die ihr als eigene Uebungsstunden unendlich wertvoll waren, waren ihr zugleich wichtig für die pädagogische Macht, die sie über ihre Schüler ausübte. Wenn sie so den ganzen Vormittag mit voller Hingabe geübt hatte, dann war sie dadurch dermaßen suggeriert, daß sie imstande war, auch ihre Schüler zu suggerieren. Sie fühlte dann selbst, daß sie durch die Art ihres Vortrages ihr Interesse erweckte, daß sie Leistungen erzwang, die sonst ausgeblieben wären, und je mehr sie sich da „hineinlegte", je mehr Mühe sie sich gab, desto weniger fühlte sie die Anstrengung solch aufopferungsvollen Unterrichts. Und sie stellte bei sich fest, daß die Ursache der hypernervösen Zustände bei vielen Lehrern hauptsächlich in ihrer Ohnmacht lag, gegen die Schlamperei im Spiele ihrer Schüler aufzukommen. Dieses, durch pädagogische oder künstlerische Unfähigkeit verursachte „Uebergehen" der Fehler, deren Ausbesserung die unumgänglich nötige Satisfaktion für jeden geschulten oder geborenen Pädagogen ist, soll er nicht Unsägliches leiden!

Ihre täglichen, dem eigenen Studium gewidmeten Stunden waren also für Susanne nicht nur ein ideales, sondern auch ein praktisches Bedürfnis, — aber sie sah immer mehr ein, daß sie darauf würde verzichten müssen, wollte sie auch nur geringe Ersparnisse machen. Sie mußte sich um neue Stunden bewerben, für die eben nur mehr die Vormittagszeit übrig blieb. Ihre jetzigen Stunden trugen ihr — drei am Nachmittag mit Wegfall der Sonntage — monatlich zweihundertvierundfünfzig Kronen ein. Sie hatte ihre Lebensbedürfnisse aufs bescheidenste eingerichtet. Ihre Wohnung kostete in einem alten Hause, das seine Parteien seit Jahren nicht „gesteigert" hatte, monatlich .... 40 Kronen.

Lohn für ihre Magd	20	„
Wirtschaftsgeld, sehr knapp für 2 Personen	120	„
Unvorhergesehene Auslagen	10	„
Täglich notwendige Fahrten für Omnibus und Trambahn, sowie für die Garderobe in den Konzerten	20	„
	210	Kronen.

Es blieben also vierundzwanzig Kronen für Toilette, Post, Zeitung und andere Bedürfnisse. (Fortsetzung folgt.)

Besprechungen und Anzeigen

Neue Klaviermusik.

Advents- und Weihnachtsmusik.

H. Pfannschmidt, op. 23: *„Der Hirten Weihnacht“*. Für Deklamation, Soli und zwei- bis dreistimmigen Frauenchor. Partitur 2 M. Verlag *Vieweg*. Das kleine Werk enthält eine Reihe *beliebter Weihnachtslieder:* „Stille Nacht“, zweistimmig (No. 2); „Vom Himmel hoch“, einstimmig, mit geistreicher kontrapunktischer Begleitung (No. 3); „Kommet ihr Hirten“, dreistimmig (No. 5); „Laßt uns das Kindlein grüßen“, Duett (No. 6); „Joseph, lieber Joseph mein“, Duett (No. 7); „Lob, Ehr sei Gott“, dreistimmig (No. 8), alle mit leichter Klavier- oder Orgelbegleitung, und noch zwei schöne dreistimmige *Originalkompositionen* (No. 1 und 4) von Pfannschmidt, wohl dem blinden Orgelmeister, selbst; alle in unschwerem und gediegenem Satze. Das Ganze wird von einem poetischen Grundgedanken zusammengehalten und geordnet. Es dürfte für Weihnachtsfeiern in Kirchen, Schulen, Gemeindeabenden willkommen sein, oder wo sich drei sangeskundige Schwestern in einem Hause finden.

Dercks, *Weihnachtsmotette:* „Also hat Gott“. Für sechsstimmigen gemischten Chor (Sopran und Alt, zwei Tenöre und zwei Bässe). *Leuckart*. Partitur und Stimmen 1.80 M. Allen Respekt vor solchem Können und so blühend schönem und kunstvollem Satz. Das muß im Chor wunderschön und reich klingen und ist nicht zu schwer.

W. Köhler-Wümbach, op. 36: *„Zur Christfeier“*: 1. Advent, 2. Weihnachten. Zwei Vortragsstücke für drei Violinen, Cello, Orgel oder Harmonium und Klavier. Partitur, zugleich Klavierstimme, à 2 M. Stimmen à 30 Pf. Verlag *Vieweg*. Die zwei prächtigen Kompositionen sind wirkungsvolle, im Satz bewundernswert kunstvolle und fast überreiche, aber durchweg bequem und dankbar gesetzte Phantasien über mehrere, zu einem schönen Strauß gebundene Advents- und Weihnachtslieder, die sich über die landläufigen Potpourris in Satz und Gedankengehalt himmelhoch erheben und den strengsten künstlerischen Ansprüchen genügen. Vereine, die eine „Hauskapelle“ haben, Seminare und musikliebende Familien werden freudig nach diesen wertvollen und billigen Heften greifen.

M. Gulbins, op. 53: *Drei biblische Weihnachtsbilder* für Violinchor, Orgel oder Harmonium und Klavier à 1.50 M. *Vieweg*. 1. *Festouvertüre* über die Motive „Vom Himmel“, „Stille Nacht“, „O du fröhliche“ und „O Tannenbaum“. 2. *Pastorale:* Hirtenanbetung, Originalthemen, am Schluß mit Einflechtung von „Joseph, lieber Joseph mein“. 3. *Fantasie:* schildert mit neuzeitlichen harmonischen Mitteln das Dunkel, das Sehnen der Menschheit nach Licht, in das hoffnungsvoll das alte Lied „Quem pastores“ hineintönt, darauf folgt ein Marsch der heiligen drei Könige, der in dem jubelnden „Es ist ein' Ros' entsprungen“ ausklingt. Diese interessanten drei Stücke von Gulbins sind moderner gehalten als die vorerwähnten, enthalten aber Anklänge an Wagner und manche problematische Wendung. Auch hier bewundern wir das Können, die selbständige Stimmenführung, die künstlerische Erfindung und die bei aller Einfachheit dankbare Wirkung.

M. Grabert, op. 24, 5: *Arie „Selig ist der Mann“* aus der Kantate „Pharisäer und Zöllner“ für Sopran (Tenor) mit Orgel oder Piano. 1 M. *Vieweg*. Das Lied atmet Frieden und Gottvertrauen, ist pastoral und sehr melodiös gehalten, aber etwas anstrengend zu singen; die Begleitung ist selbständig und gehaltvoll.

M. Stange: *„Lasset die Kindlein“*. Für mittlere Stimme mit Klavier oder Orgel. 1.20 M. *Vieweg*. Gleichfalls sehr eingänglich und weich gestimmt, aber nicht in allen Teilen originell, dafür aber um so bequemer zu singen. Die leichte Begleitung klingt reich und voll. Die sinnlose Pause zwischen „wehret — ihnen nicht“ streiche und überbrücke man lieber.

Otto Malling: *Fünf geistliche Lieder* (*Hansens Verlag*) für mittlere Stimme mit Klavier oder Orgel. 2.50 M. Die Perle ist No. 1: „Hephata“, ein echt nordisch gefärbtes Lied, wie eine wuchtige Ballade klingend. No. 2: „Spiegelung“ ist idyllisch und wie die folgenden mehr in einem weicheren, weltlich-lyrischen Stil gehalten. No. 3: „Sterne“ ist träumerisch, mit romantischem Anflug. No. 4: „Pfingsthymne“ klingt frisch, aber nicht bedeutend. No. 5 ist eher patriotisch als kirchlich.

O. Olsson: *Ave Maria*. Für mittlere Stimme, Violine und Orgel. Verlag *Hansen*. 1.50 M. Eine edle, zarte, verklärte Komposition, leicht gesetzt, im Mittelsatz kirchentonartlich.

Matth. Koch, op. 50: *„Gebet“*. Für mittlere Stimme mit Orgel oder Klavier. Verlag *Auer*. 1 M. Innig, feierlich ernst mit gehaltvoller, nicht schwerer Klavierbegleitung. *C. Kn.*

Unterhaltungsmusik.

Geo Arnold, op. 12, 9: *L'armée belge*, Militärmarsch. 2 Frs. = 1.60 M. *Breitkopf & Härtel, Brüssel*. (m.) Schwungvoll, das erste Thema ist das beste, das Trio ist schwach. op. 13, 3: *Un baiser*. 2 Frs. Ebenda. Mit unkünstlerischem farbigem Titelblatt „Brückenzoll“. (m.) Der erste Walzer ist einschmeichelnd, das Trio weniger nobel. op. 12, 7: *Dorothy-Walzer*. 2 Frs. Ebenda. (l.—m.) Elegant, leicht vom Blatt zu spielen, wahrt den Anstand, wird oder ist schon beliebt. op. 12, 8: *Mystère, Valse lente*. Ebenda. 2 Frs.

(m.) Mit schönem Frauenkopf, das erste Thema melancholisch, nicht völlig originell, das zweite ist ausgelassen, das Trio gesangs- und gefühlvoll. op. 12, 6: *The whistling Girl* (Die Pfeifmaid). 2 Frs. Ebenda. (m.) Das erste Thema ist gefällig. Das Trio mit seiner Melodie ist entweder selbst schon oft zu hören oder ein Anklang an einen beliebten Schlager. Einige Druckfehler und ein am Ende von S. 5 ausgelassener Takt stören den Genuß des Walzers, der gleich den oben erwähnten im französischen Stil gehalten. op. 13, 2: *Indianische Serenade.* 2 Frs. Ebenda. (m.) Genügt in seinen beiden hübschen, mit Imitationen gezierten Themen auch etwas höheren Ansprüchen. Das Trio hat keine exotische Färbung und ist überhaupt ganz platt.

Eugen Sattelmair: *Valse flirtée*, op. 160. (m.) Verlag *Junne.* 2 Frs. Der Autor versteht seine Sache trefflich. Das Ganze ist ein famoser Walzer mit lauter ins Ohr fallenden und in die Füße fahrenden Themen.

De Hartier: *Valse causée.* 2 Frs. Auch für Klavier und Violine, mit künstlerischer Federzeichnung, sehr einschmeichelnd, offenbar ein Salonwalzer, nicht zum Tanzen bestimmt, da die Themen zum Teil fünftaktig sind.

Beringer, op. 15: *Tes yeux,* Nokturne. *Junne.* 1.60 M. (l.—)m. Angenehme, aber nicht packende Unterhaltungsmusik.

F. A. Roemer: *Valse arabesque,* op. 27. 1.60 M. (m.) *Junne.* Das Stück muß kapriziös und leichthin gespielt werden, damit die hübschen Gedanken zu rechter Wirkung kommen.

A. Gilis: *6 Morceaux,* op. *431* (!) (l.—)m. à 1.20 M. Verlag *Junne, Leipzig* und Verlag *Schott, Brüssel.* Wohlklingende und hochtönende Titel, aber musikalisches Zuckerwasser in der Art der Prière d'une vierge, geschickt und dankbar gesetzt, aber ohne echtes Gefühl.

Van Gael: *Ravissement,* op. 161. 1.20 M. *Junne.* (m.) Das nach Raffs Valse-Impromptu gebildete Stück ist nicht tanzbar, vielmehr ein brillanter Salonwalzer, der im musikalischen Wert hoch über den zuvor genannten allen steht. Eine sorgfältige Befingerung erleichtert das Studium des in Triolen der Rechten über die Tasten huschenden Tanzes.

F. Max Anton: *3 Saharet-Tänze.* 2 M. *Junne.* Der Autor ist wohl durch die choreographischen Leistungen der glutäugigen, exzentrische Bewegungen vollführenden, ewig jungen australischen Schönheit zu den wilden Tänzen No. 1 und 3 begeistert worden, die sehr temperamentvoll sind, häufig über die Stränge des rein Musikalischen schlagen und große Aspirationen verraten. Am schwersten ist No. 1, dann folgt No. 3, während No. 2 mehr von träumerischer Eleganz erfüllt, weniger originell und leicht ist. Statt des erwarteten Bildes der Tänzerin sehen wir auf dem Titelblatt das Trinakriazeichen (Wappen von Sizilien), von einem Drachen umwunden, der sich in den Schwanz beißt; ein Bild der Ewigkeit!?

Sigurd Lie: *Danse orientale.* Verlag *Hansen.* 1.25 M. (m.) Mit hübschem Bild. Das gedankenreiche, eigentlich zu den Charakterstücken gehörige Opus löst im Hauptthema entschieden eine fremdartige Stimmung aus, hauptsächlich durch die übliche monotone Baßfigur der Linken und die an alte Tonleitern erinnernde Melodie der Rechten. Das Presto hat nichts Exotisches an sich. Es ist heller in der Harmonie und ein wirkungsvoller rhythmischer Gegensatz zum ersten düsteren Thema. Das Stück ist von nobler und gediegener Art.

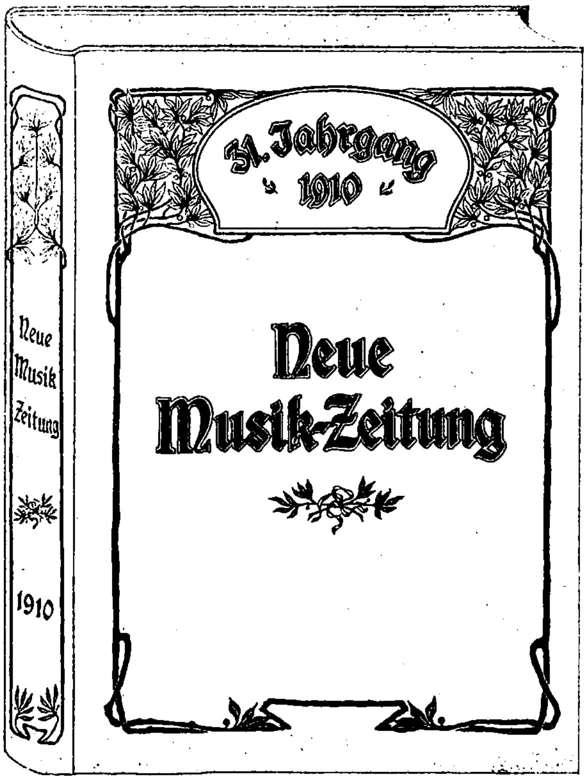
Ilse Fromm: *8 Skizzen,* op. 5. Verlag *A. Stahl, Berlin.* 1.60 Mk. m. Die ersten vier Stücke, improvisierende Präludien, lassen, abgesehen von einigen orthographischen Schnitzern, kaum auf eine zarte Frauenhand schließen, so schwungvoll, originell und frei in Form, Rhythmus und Harmonie gebärden sie sich. Sie sind als bedeutendere, wenn auch im Umfang kleine Skizzen mit Bedacht an die Spitze gestellt. Die letzten vier Nummern entsprechen eher dem Namen der Komponistin, sie sind abgerundet, wohlklingend, idyllischer, unbedeutender. Bei einer Neuauflage sollten die vielen Druck- und Schreibfehler beseitigt werden, die auf Rechnung der Autorin zu setzen sind, denn sie erhält ja die Korrekturbogen vorher. Wenn von einem Vorbild für die ersten Stücke geredet werden kann, so wäre das die Brahmssche Art.

Ein **Jensen-Album II** liegt uns noch vor, das von Joseph Weiß im Verlag *Schuberth* besorgt und befingert, eine Reihe der schönsten Klavierstücke vereinigt und für 2 Mk. zu haben ist. Durch die Breitkopfsche, Steingräbersche und die Universal-Edition dürfte aber diese Ausgabe in der Ausstattung teilweise überflügelt sein, nun, da des zarten Tondichters Werke frei geworden sind. Dagegen bleibt die instruktive Ausgabe des *„Murmelnden Lüftchens"* und des *„Wiegenlieds"* durch den ausgezeichneten Pianisten *Joseph Weiß* (Verlag *Schuberth*) diesem Verlag reserviert.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 5 steht schon im Zeichen des Weihnachtsfestes. Ein Pastorale für Harmonium (oder Orgel) von *Matthäus Koch* (Stuttgart) wird als stimmungsvolle Hausmusik willkommen sein; nicht minder aber glauben wir damit den vielen Organisten an kleineren Orten, denen passendes Material nicht so reichlich zur Verfügung steht, entgegenzukommen. — An zweiter Stelle folgt ein Volkslied aus unserem Zyklus in der Bearbeitung von *Georg Winter* (Leipzig). Das aus der Grafschaft Glatz stammende „Hirtenlied" kommt so recht aus dem reinen Herzen des Volkes, die nun gar nicht wissen, was sie dem Jesulein von ihren Gaben alles verehren sollen. Ein schöner Beitrag zu den schlesischen Volksliedern, deren Bearbeitung den innigen Charakter der Melodie noch verstärkt.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 17. Nov., Ausgabe dieses Heftes am 1. Dezember, des nächsten Heftes am 15. Dezember.



Dur und Moll

— *Von der Geige.* Die „Frankfurter Zeitung" brachte vor einiger Zeit folgende Notiz: „Nur in den seltensten Fällen wird eine der kostbaren *Stradivarius*-Violinen zum Verkauf angeboten. Wer eine solche besitzt, wird sich nur im drängendsten Falle und auch dann mit der größten Ueberwindung von dem kostbaren Besitz trennen. Daher hat die Ankündigung in London, daß die berühmte ‚Haddock-Collection' zum Verkauf gelange, in ganz England einen wahren Sturm von Erregung wachgerufen. In dieser Kollektion befindet sich auch die weltberühmte ‚Emperor-Stradivarius', die Perle der Instrumente, die sich durch die wunderbare Qualität des Tones, des Holzes und des Lacks neben der kunstvollen Arbeit, den ersten Platz unter allen Violinen erworben hat. Wenn man bedenkt, welche fabelhaften Preise jetzt für Cremoneser Instrumente bezahlt werden, wird man es für keine Unmöglichkeit halten, daß diese weltberühmte ‚Emperor-Stradivarius' einen Käufer findet, der den geforderten Preis von 200000 M. dafür bietet. Unter den Instrumenten sind besonders hervorzuheben: eine Nicolaus Amati, datiert 1615, welche unter Sammlern als die berühmte ‚Drummond-Amati' bekannt ist, drei Joseph del Gesù (Guarnerius), verschiedene Stradivaris, eine Baptista Ruggerius, Lupot usw., eine Anzahl Bogen von François Tourte (1747 bis 1835) und anderen. Die gegenwärtigen Besitzer dieser Kollektion sind die Herren Edgar und George Haddock, Söhne des ursprünglichen Besitzers George Haddock." Dazu möchten wir bemerken, daß verschiedene Violinen von Stradivari den Anspruch (wenigstens nach ihren Besitzern) erheben, die schönste zu sein, so beispielsweise die bekannte „Messias-" oder die „Alard-Stradivari", oder die schöne, früher im Besitz von Vieuxtemps befindliche Geige, die tonlich als die beste gilt. Im übrigen ist es eben Geschmackssache, welcher von den verschiedenen als besonders schön geltenden Geigen des Stradivari man die Palme zuerkennen will. Des weiteren ist zu dem geforderten Preis von 200000 M. zu sagen, daß er reiner Phantasiepreis ist. 80000 M. ist der bis jetzt höchste Preis, der für eine Stradivarius-

Geige erzielt worden ist. Den ab und zu in Zeitungen genannten fabelhaften Preisen darf man mit Recht mißtrauen. Zumeist ist ja auch Reklame das treibende Motiv dafür. Wir wollen also ruhig abwarten, wieviel die genannte Stradivarius wirklich erzielt, falls das überhaupt bekannt gegeben wird, und würden uns höchlichst wundern, wenn mehr als ein Drittel des genannten Preises herauskommt. *E. Honold.*

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Bücher.

Dr. W. Reinecke: Die natürliche Entwicklung der Singstimme, vom Leichten zum Schweren fortschreitend, in 20 praktischen Uebungsstunden. Für Gesangspädagogen u. Sänger, Schulen, Gymnasien, Konservatorien und Seminare. Verlag von *Dörffling & Franke, Leipzig 1910.*

Theodor Helm: Beethovens Streichquartette. Versuch einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhange mit ihrem geistigen Gehalt. Mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen. *C. F. W. Siegels Musikalienhandlung* (R. Linnemann), *Leipzig 1910.*

C. R. Hennig: Der musiktheoretische Unterricht. Für Lernende und Lehrende. Neue, durchgesehene Auflage. Ebenda.

Einem Teil unserer Auflage liegt ein Prospekt der Firma **Bonnes & Hachfeld in Potsdam** bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

J. F. Sie wollen bei einem guten Musiker Violinunterricht nehmen, der kennt aber die Unterrichtsliteratur nicht? Nun, die Güte erscheint uns doch als etwas problematischer Natur. Vielleicht ist er bloß mit der neueren Literatur weniger vertraut? Da geben unsere Besprechungen Auskunft. Auch der Anzeigenteil enthält Hinweise. Carl Schatz: Violin-Schule; Eccarius-Sieber: Die ersten Uebungen und Lieder für Violine und Einführung in das Lagenspiel.

Alter Abonnent. Wir danken unserem alten Abonnenten, der der „N. M.-Z." vom Jahre 1881 bis jetzt ununterbrochen treu geblieben, für das freundliche Schreiben und die darin enthaltene Anregung. Wir wollen sehen, ob wir zu Plaidys 100. Geburtstage „Erinnerungen" bekommen können. Uebrigens schrieb auch Grieg in seinem „Ersten Erfolg" („N. M.-Z.", Jahrgang 1905 No. 1 und 2) über Plaidy, wobei der allerdings nicht besonders gut wegkommt. Aber diese Schilderung bildet ein gewisses Pendant zu der Mitteilung, daß Oscar Paul als Schüler seinem Lehrer immer Quarkkuchen in die Stunde mitgebracht habe, den Plaidy für sein Leben gern aß.

A. S. Das gehört eigentlich nicht in den Rahmen unseres Blattes. Auch fehlt der Abonnementsausweis. Sie müssen Verbindungen mit französischen Autoren oder deren Verlegern suchen und das Recht der autorisierten Uebersetzung erwerben. Dann bieten Sie es deutschen Verlegern oder Redaktionen an. Wenn Sie vorher von diesen einen Auftrag haben sollten, um so besser. Es wird das aber nicht so leicht sein. Im übrigen ist mit dieser Arbeit auch nicht viel Seide zu spinnen. Das Angebot ist groß gegenüber der Nachfrage. Da ist selbst die Tätigkeit der Musiklehrer noch ergiebiger. Aber immerhin: man kann den Versuch ja machen. Voraussetzung ist auch schriftstellerische Begabung.

Naumburg. Hugo Kaun wohnt in Berlin-Wilmersdorf, Prinz-Regentenstr. 99. Wegen Eduard Künneke adressieren an das „Deutsche Theater" in Berlin.

K. in J. Man reicht das Werk entweder einem Verleger oder der Bühne direkt ein. Der „Weg" ist aber lang und mühsam, und für die meisten führt er nicht zum Ziel. Wegen des Instrumentierens verweisen wir auf die öfter erscheinenden Ankündigungen im „Kleinen Anzeiger" unseres Blattes.

C. B. Wie schon oft mitgeteilt, bringen wir kritische Besprechungen über neue Werke usw. nur aus der Feder unserer

verpflichteten Referenten. Siehe den Bericht aus Magdeburg.

P. in M. Wie schon oft, müssen wir auch heute wieder sagen, daß ein junger Mann nur nach reiflicher Prüfung aller Verhältnisse den Musikerberuf ergreifen sollte. Wenn nicht ein ausgesprochenes Talent vorhanden ist, warnen wir davor. Desgleichen ist eine pekuniäre Sicherstellung für längere Zeit unbedingt nötig. Man sehe die Sache nicht bloß mit romantischen Augen an; die Kapellmeisterkarriere ist überfüllt, von den Orchestermusikern wird heute Außerordentliches verlangt, ohne daß sie in den meisten Fällen pekuniär entsprechend gestellt wären.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 15. November.)

H. Sch—er, L—stadt. Im volkstümlichen Stil leisten Sie ungleich Besseres; nur dürften Ihre Weisen nicht so stark an Bekanntes anklingen. Die Kopierung Koschats trüge Ihnen den Vorwurf des Plagiats ein. „Vale carissima" ist in Ton und Haltung gut getroffen, aber auch hier findet sich kein neuer Gedanke. Sie sollten sich eingehenderen Musikstudien hingeben, um selbständiger zu werden.

f-a-c-h; H. Ihre 4 Chorsätze sind verständig behandelt. Der feierliche Stil (vgl. „Nachtgruß") scheint Ihrem Empfinden besonders nah zu liegen; durch ihn müßten Sie das finden, was Ihnen zurzeit noch fehlt, nämlich die persönliche Note. Mit Glück vermeiden Sie die übertriebene Sentimentalität, die unter der Protektion dilettantischer Machthaber in Stadt und Land den deutschen Männergesang verseucht hat.

L. Kl., Gl. Den Charakter einer Elegie hat Ihr Klavierstück nicht, auch wenn es noch so langsam gespielt wird. Seine Wirkung ist trotzdem nicht übel, denn es bringt 2 bekannte Motive. Ebenso wirkt das Weihnachtslied, das in längst bewährten Formen und Klängen ein seliges Erlebnis schildert, sehr gefällig.

K. S. N-E. 3. Weil es Ihnen Ihre mütterliche Freundin, die h. Cäcilie, nicht gesagt hat, müssen wir es Ihnen sagen: „Lassen Sie 's Komponieren bleiben".

E. P. Ihr breitgesponnenes Duett wird seinen Zweck nicht erreichen. Sie müßten sich kürzer fassen und der Durcharbeitung klassischen Blütenzauber verleihen. Das Zeug zu höherem Flug hätten Sie ja. Der Titel „Romanze" steht dem Tonstück Ihres phantasiebegabten Schülers wohl an. Auch diese Arbeit läßt Gutes hoffen. Es glimmt ein Funke darin, den ihm Götter und Gönner bewahren mögen.

Ad. H-ichs; H-Sch. Noch ein unbeholfenes Stammeln. Üben Sie sich fleißig in Tanzformen, damit Sie zunächst einmal etwas beweglicher werden. Die Schlummerliederfabrikation brächte Ihr Talent nicht zum Erwachen.

W. M.; H. Das eine Stück hebt wohl wie ein Menuett an, geht dann aber in einen unklaren Zwirn über, wie er zuweilen von mittelmäßigen Organisten gesponnen wird. Ein nebuloses Gebilde, nur etwas interessanter einsetzend, ist auch das andere Stück. Beginnen Sie mit dem Studium instrumentaler Liedformen.

R. S. Nhs. Sehr elegisch. Die folgende Kantilene gefällt uns besser als der müde Anfang, der durch einen wimmernden Triller nebst anderen Zutaten eine recht zweifelhafte Physiognomie erhält.

Fr. W; B. Die musikalische Staffage entspricht in Ihrem „Landsknecht" ganz den derben Phrasen des zechfrohen Gesellen. Freunde einer solchen Richtung sind wir offengestanden nicht.

Gute Bücher! Dem heutigen Heft unserer Zeitschrift liegt ein Sammelprospekt der Firma Akademische Buchhandlung *R. Max Lippold in Leipzig* bei, dessen Durchsicht wir angelegentlichst empfehlen. Er enthält eine Anzahl vorzüglicher Werke, die sich für das bevorstehende Fest ganz ausgezeichnet zu Geschenkszwecken eignen. — Spielhagens ausgewählte Werke, Fr. Nietzsches Werke (in 10 eleganten Leinenbänden), Scheffels ges. Werke (6 eleg. Leinenbände), Dickens seien außer einer Sammlung vorzüglicher Romane daraus genannt.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Seinem Freunde PAUL WEBER.

PASTORALE.

Matthäus Koch (Stuttgart).




mp
p riten.
mp
mf
espr.
f
p
mp
mf
f


più f
Orgel-Ped.
più mosso
rit. dim.
p a tempo
pp
rit.
dolce
pp tranq.
ppp lento

Ältere Volkslieder in neuem Gewande.

HIRTENLIED (Weihnachtslied).

(Aus der Grafschaft Glatz.)

Bearb. von G. Winter.



*) Pfühl.

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Seinem Freunde PAUL WEBER.

PASTORALE.

Matthäus Koch (Stuttgart).

Con moto. ♩. = 63.




mp
p riten.
mp
mf
espr.
f
p
mp
mf
f


più f
Orgel-Ped.
più mosso
rit. dim.
p a tempo
pp
rit.
dolce
pp tranq.
ppp lento

Ältere Volkslieder in neuem Gewande.

HIRTENLIED (Weihnachtslied).

(Aus der Grafschaft Glatz.)

Bearb. von G. Winter.



*) Pfühl.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1911

Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark. | Heft 6

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Zu Beethovens 140. Geburtstage.

Beethoven und Goethe.

Von Dr. LEOPOLD HIRSCHBERG (Berlin).

EIGENTLICH müßte jeder, der sich unterfängt, über das Zweigestirn Beethoven-Goethe zu schreiben — und nicht wenige haben es getan — an die Spitze seiner Abhandlung ein ganz selbstverständlich klingendes, in seiner Schlichtheit aber um so beredteres Motto schreiben, das der begabte, nur den Literarhistorikern (und zumeist auch nur dem Namen nach) bekannte *Ernst Ortlepp* seinem Büchlein „Beethoven. Eine phantastische Charakteristik" (Leipzig 1836) mitgegeben hat: „Der Straßburger Münster ist ein sehr hoher Thurm."

So hoch auch das Gebäude ist, das sich aus der Literatur über Goethe und Beethoven und die über ihr Verhältnis vorliegenden Dokumente aufrichten ließe, die Spitze des erhabenen Münsters ist noch immer nicht erreicht und wird nie erklommen werden. Denn mit eifrigstem Quellenstudium und gewissenhaftestem kritischen Abwägen der verschiedenartigen Berichte allein ist's nicht getan; es bleiben noch soviel Imponderabilien, die der Schrift nicht anvertraut wurden, übrig, daß den Epigonen ein restloses Erforschen verschlossen bleibt. Bisweilen gehen Berichte und Urteile so weit auseinander. wie die Evangelien des Matthäus und Johannes.

I.

Beethoven war 21 Jahre jünger als Goethe. Als sich beide persönlich nahe traten, war Goethe ein hochbejahrter Mann; Beethoven stand im kräftigsten Mannesalter. Natürlich hatte der Tondichter mit des Dichters Werken weit früher Bekanntschaft gemacht, als Goethe — soweit dies überhaupt der Fall war — mit denen Beethovens. Wie hoch, ja förmlich inbrünstig die Verehrung war, die Beethoven Goethes Dichtungen entgegenbrachte, ist hundertfältig durch ihn selbst bezeugt, und wir können diesen Zeugnissen das unbedingteste Vertrauen entgegenbringen. Denn niemand war wahrheitsliebender als Beethoven.

Dem Jüngling Beethoven, der aus der Enge und Dürftigkeit des väterlichen Hauses in den Kreis der Familie Breuning eintrat, tat sich in dieser feinsinnigen Pflegestätte deutscher Kunst und Literatur eine neue Welt auf. Zunächst begeisterte er sich an Klopstock, der aber bald dem Größeren weichen mußte. Noch fünf Jahre vor seinem Tode gedenkt er mit wahrhaft rührender Dankbarkeit an das, was er Goethe verdankt, in der bekannten Unterhaltung mit *Friedrich Rochlitz* vom Jahre 1822[1]:

„Seit dem Carlsbader Sommer lese ich im Göthe alle Tage — wenn ich nämlich überhaupt lese. Er hat den Klopstock bei mir todt gemacht. Sie wundern sich? Nun lachen Sie? Aha, darüber, daß ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich Jahre lang mit ihm getragen; wenn ich spazieren ging und sonst. Ei nun: verstanden hab' ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum; er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso! Des dur! Nicht? Aber er ist doch groß und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da rieth ich doch — so ungefähr. Wenn er nur nicht immer sterben wollte! Das kömmt so wohl Zeit genug. Nun: wenigstens klingt's immer gut u. s. w. Aber der Göthe: der lebt, und wir Alle sollen mitleben. Darum läßt er sich auch komponiren. Es läßt sich Keiner so gut komponiren, wie er."

Aus der Fülle brieflicher Aeußerungen, die sich über viele Jahre hinziehen, interessiert uns zunächst in ihrer köstlichen Menschlichkeit eine Stelle aus einem liebedurchglühten Schreiben an *Therese Malfatti.* Man weiß, von welch verzehrender Leidenschaft (die aber unerwidert blieb) der Meister zu dieser jungen, braunlockigen Schönen ergriffen war. Und was ist bei einem Liebenden natürlicher, als die Empfehlung des Lieblingsdichters, damit die Geliebte daraus gleichsam die Empfindungen des Freundes erkenne? Nachdem er in beredter Weise sein Inneres geschildert und dann seiner Bewunderung der Gottesnatur ergreifenden Ausdruck verliehen hat[2], erscheint plötzlich, fast sprunghaft, durch Gedankenverbindung aber mühelos einfügbar, in fast lapidarer Schrift:

„Haben Sie Göthes Wilhelm Meister gelesen, den von schlegel übersetzten shakespeare, auf dem Lande hat man so viele Muße, es wird Ihnen vieleicht angenehm sejn, wenn ich ihnen diese Werke schicke. —"

Die Geliebte — die Natur und — Goethe, sie drei beherrschen des Edlen Sinn.

Als ihn später eine andere Liebe umfängt — zu *Amalie Sebald-Krause* — da will und kann er der Geliebten nichts Wertheres geben als Kompositionen Goethescher Ge-

[1] „Für Freunde der Tonkunst", von Friedrich Rochlitz. Band IV, S. 356 f. (Leipzig 1832).

[2] Beethovens sämtliche Briefe, Berlin und Leipzig (Schuster & Loeffler) 1906, Bd. I, S. 205.

dichte; wie stürmisch und eilig er's hat, beweisen die Zeilen:[1] „Sehr Nothwendig brauche ich die 3 lieder von Göthe und mir, laßen sie mir daher eiligst, schleunigst, geschwinder als möglich einen Abdruck auf feinem Papier machen und schicken mir die Weisen mit der Briefpost —"

Es ist das herrliche op. 83 mit dem erschütternden „Trocknet nicht". Wie sehr mag Beethoven bedauert haben, daß die Widmung an die „Fürstin Kynsky" geschehen war!

Einem Briefe vom 8. August 1809[2] an seine Verleger *Breitkopf* & *Härtel* entnehmen wir folgende Stelle:

„Vielleicht könnten sie mir eine Ausgabe von Göthe's und Schillers vollständigen Werken zukommen laßen — — die zwei Dichter sind meine lieblingsdichter so wie Ossian, Homer welchen letztern ich leider nur in übersetzungen lesen kann — da sie dieselben × so bloß mir aus ihrer litterarischen schatzkammer ausschütten zu brauchen, so machen sie mir die größte Freude NB. damit um so mehr, da ich hoffe, den Rest des Sommers noch in irgen einem glücklichen Landwinkel zubringen zu können —

× Göthe und Schiller

NB. wenn sie mir sie bald schicken"

Und da er über die (des Geldpunktes wegen?) zögernde Antwort ungeduldig wird, wünscht er bald darauf[3] zu wissen, „was die Ausgaben von Schiller, Göthe in Konvenzjionsgeld kosten"; er vermutet, daß der Herr „ein so großer Verehrer als ich von ihm sejn werde"[4].

Besonders ergreifend aber tritt uns Beethovens Goethe-Verehrung im zweiten (absolut authentischen) *Bettina*-Briefe (10. Februar 1811) entgegen[5]:

„An Göthe, wenn sie ihm von mir schreiben, suchen sie alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken, ich bin eben im Begriff ihm selbst Zu schreiben wegen *Egmont*, wotzu ich die Musick gesetzt, und zwar Bloß aus liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen, wer kann aber auch einem großen Dichter genug danken, dem kostbarsten Kleinod einer Nation?"

Er ist nicht wenig böse über die Lässigkeit der Verleger, die es noch immer versäumt haben, dem Altmeister die Egmont-Partitur zu schicken; er will selber die Kosten tragen und macht seinem Grimm in den berechtigten Worten Luft[6]:

„. . . wie kann ein deutscher erster Verleger gegen den deutschen Dichter so unhöflich, so grob sejn? also geschwinde die Partitur nach Weimar."

Und später nochmals dringend[7]:

„. . . und dann mit dem Briefe an Goethe den Egmont (Partitur) zu schicken, jedoch nicht auf gewöhnliche weise, daß vieleicht hier oder da ein Stück fehlt etc., nicht so, sondern gantz ordentlich, ich habe mein Wort gegeben, und darauf halte um so mehr, wenn ich einen andern wie Sie zur Vollstreckung dessen tzwingen kann — ha, ha, ha, welche sprache sie schuld sind, daß ich gegen sie führen kann, gegen einen solchen Sünder, der, wenn ich wollte im härenen Bußrock wandeln müßte für alle Ruchlosigkeiten so er an meinen Werken begangen" etc.

Auch wenn es gilt, ethische Prinzipien zu verfechten, nimmt Beethoven Goethe in Anspruch. Wie wundervoll — trotz ihrer rührenden Unbehülflichkeit — wirkt die Aufforderung an den Lehrer seines Neffen Karl, Giannatasio del Rio[8]:

„. . . ich bitte Sie mehr sein Gefühl und Gemüth in Anspruch zu nehmen, da besonders das letztere der Hebel zu allem Tüchtigen ist, und so spöttisch und klein manchmal das Gemüthliche genommen wird, so wird es doch von unsern größten Schriftstellern wie von Göthe u. a. als eine vorzügliche Eigenschaft betrachtet" —

In den Briefen Beethovens an Goethe selbst, die wir hier nicht zerpflücken, sondern erst später im Zusammenhang mitteilen wollen, wird uns seine Goethe-Bewunderung noch genugsam entgegentreten. Von Zitaten aus den „Konversations-Heften"[1] müssen wir gleichfalls Abstand nehmen, da dies ins Endlose ginge. So begnügen wir uns mit dem bisher Gehörten und lassen nur noch die bei Beethoven durchaus einzigartige Widmung von op. 112 an Goethe in deutlicher Sprache reden:

„Meeres Stille und glückliche Fahrt.
Gedichte von J. W. von Goethe.
In Musik gesetzt und dem Verfasser der Gedichte
dem unsterblichen Goethe
hochachtungsvoll gewidmet von
Ludwig van Beethoven."

II.

Weniger als der Dichter imponierte Beethoven die Exzellenz und der Minister. Welche Anekdoten darüber im Schwange sind, ist sattsam bekannt; sie laufen alle mehr oder minder darauf hinaus, den Tondichter als eine Art „Rauhbein" hinzustellen. Das führt leicht zu einer völlig verkehrten Auffassung von Beethoven, der an seiner innerlichen Vervollkommnung unablässig arbeitete. Jedem das Seine. Goethe in seiner Stellung kam es zu, höfisch zu sein, besonders wenn wir erwägen, daß er zur Zeit der persönlichen Bekanntschaft mit Beethoven 63 Jahre zählte — ein Alter der Erfahrung und Lebenskenntnis, in welchem man gelernt hat, sich den Verhältnissen zu fügen und sie, namentlich wenn man ein Goethe ist, von einem erhabenen Standpunkte zu beurteilen. Beethoven hatte auch mit hohen und höchsten Herrschaften zu tun; ein Erzherzog war sein Schüler, und bei Fürsten und Grafen ging er ein und aus. Aber der Wiener Hof hatte einen ganz anderen Zuschnitt als der von Weimar; in Wien pulsierendes Leben und Treiben, hier die kleine Residenz im schlimmen Sinne des Wortes, wo man nichts als Rücksichten zu nehmen und täglich neuen Klatsch infolge ununterbrochener Beobachtung zu gewärtigen hat. Beethoven wurde von seinen aristokratischen Gönnern verhätschelt, man sah ihm vieles nach, was ein hoher Staatsbeamter wie Goethe sich nun und nimmermehr erlauben durfte; Beethoven, der titel- und amtlose „Kompositeur", (bisweilen erhält er sogar den geradezu überwältigend großartigen Titel „Kapellmeister", obgleich er es nicht einmal dazu hat bringen können) brauchte solche Rücksichten nicht zu nehmen. Wenn es in den hochadligen Gesellschaften bei seinen Vorträgen nicht ruhig genug war, dann stand er einfach auf und ging fort; und als sich der Fürst Esterhazy eine zu joviale Kritik über seine erste Messe erlaubt hatte, kehrte Beethoven dem Schlosse des Fürsten sofort den Rücken.

Es existieren nun drei bedeutsame Dokumente über den Eindruck, den Goethe als Mensch auf Beethoven gemacht, von denen aber nur eins den Anspruch auf absolute Zuverlässigkeit machen kann und am Schluß eines Briefes an *Breitkopf* & *Härtel* (Frantzens Brunn bej Eger am 9ten Aug. 1812) enthalten ist[2]:

„— Göthe behagt die Hofluft sehr Mehr als einem Dichter ziemt, Es ist nicht vielmehr über die Lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation angesehen sejn sollten, über diesem schimmer alles andere vergessen können —"

Diesem (authentischen) herben Urteil steht ein anderes gegenüber, eine mündliche, zehn Jahre später getane Aeußerung, die uns *Rochlitz*[3] aufbewahrt hat und bei deren kritischer Verwertung wir einmal die lange Zeitdauer

[1] Ebendaselbst, Bd. II, S. 75. [2] Ebendaselbst, Bd. I, S. 288. [3] Ebendaselbst, S. 292. [4] Ebendaselbst, S. 337. [5] Ebendaselbst, Bd. II, S. 2. [6] Ebendas., S. 39. [7] Ebendas. S. 56. [8] Ebendas., Bd. III, S. 211.

[1] Sie umfassen die Jahre 1819—1827 und befinden sich in der Königl. Bibliothek zu Berlin. [2] Beethovens sämtliche Briefe, Bd. II, S. 94. [3] A. a. O., S. 355 u. 356.

berücksichtigen müssen (während die eben gehörte direkt unter dem Eindruck des eben Erlebten steht), anderseits zu bedenken haben, daß solche mündliche Aussagen bei schriftlicher Protokollierung häufig einen ganz andern Charakter zeigen:

„Ich kenn' ihn [Goethe] auch, fuhr er fort, indem er sich in die Brust warf und helle Freude aus seinen Zügen sprach. In Karlsbad[1] hab' ich ihn kennen gelernt, vor — Gott weiß, wie langer Zeit. Ich war damals noch nicht so taub, wie jetzt: aber schwer hörte ich schon. Was hat der große Mann da für Geduld mit mir gehabt! was hat er an mir gethan! Er erzählete vielerlei kleine Geschichtchen und höchst erfreuliche Details. Wie glücklich hat mich das damals gemacht! Todtschlagen hätt' ich mich für ihn lassen; und zehnmal. Damals, als ich so recht im Feuer saß, hab' ich mir auch meine Musik zu seinem *Egmont* ausgesonnen; und sie ist gelungen — nicht wahr?"

Wenn Beethoven dies wirklich so zu Rochlitz gesprochen hat, dann irrte er in der Zeitbestimmung jedenfalls gewaltig. Denn die Egmont-Musik ist ja bereits zwei Jahre vor dem Zusammentreffen mit Goethe, *1810*, geschrieben worden. Und so gehen wir wohl nicht fehl, wenn wir auch die übrigen Worte in das Gebiet des Apokryphen verweisen.

Von dem dritten Gewährsmann (oder vielmehr „Frau") haben die Dichter stets sehr viel, die Historiker gar nichts gehalten. Die Unzuverlässigkeit *Bettinas* ist förmlich sprichwörtlich geworden. *Varnhagen* äußert sich z. B. einmal[2]: „Bei Bettinen muß man ihre Versicherungen oft geradezu umkehren, um die Wahrheit zu treffen." Ein andermal[3] zitiert er aus einem Briefe der Helmina von Chezy: „Sie [Bettina] hat doch viel Schönes, und hat manches Gute vollbracht, und sie lügt nicht immer." Aber das geniale „Kind" ist doch etwas besser als sein Ruf. Daß sie sich zahlreiche Interpolationen in den von ihr herausgegebenen Briefwechseln erlaubt hat, wollen wir ohne weiteres zugeben; betreffs der drei an sie gerichteten Beethoven-Briefe aber, die man ihr, unter Aufgebot eines ungeheuren philologischen Apparats, samt und sonders hat abstreiten wollen, ist sie, wenigstens in einem Falle, glänzend gerechtfertigt worden. Das Original des zweiten Briefes hat sich nämlich gefunden und zeigt nur ganz unwesentliche Verschiedenheiten von der durch sie mitgeteilten Fassung. Und so wird man auch über die anderen nicht mehr den Stab brechen können. Das Verhältnis hat sich jetzt gegen früher gewissermaßen umgekehrt; während der weniger geniale, als historisch genaue *Thayer* in seiner Beethoven-Biographie[4] über diese Briefe so lange zur Tagesordnung übergehen will, bis sie im Original vorliegen, dürfen wir heute — nach dem Nachweise eines derselben — auch die andern so lange für im wesentlichen echt halten, bis nicht das Gegenteil bewiesen ist. Das erleichtert uns nun die Kritik des Schreibens, das wir hier für unsern Zweck heranziehen müssen, ganz wesentlich. Nur wenige Tage nach dem oben zitierten Briefe schreibt Beethoven aus Teplitz an Bettina[5]:



LUDWIG VAN BEETHOVEN.
Nach einem Stich auf einem englischen Titelblatt: 12 Nationalgesänge mit Variationen. (Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.)

„Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimeräthe etc. und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menschen können sie nicht machen, Geister die über das Weltgeschmeiß hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen, und damit muß man sie in Respect halten; wenn so zwei zusammen kommen, wie ich und der Göthe, da müssen diese großen Herren merken, was bei unser einem als groß gelten kann. Wir begegneten gestern auf dem Heimweg der ganzen Kaiserlichen Familie. Wir sahen sie von weitem kommen, und der Göthe machte sich von meiner Seite loß, um sich an die Seite zu stellen; ich mochte sagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen, ich drückte meinen Hut auf den Kopf, knöpfte meinen Oberrock zu und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen. — Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Herzog Rudolph hat mir[1] den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüßt zuerst. — Die Herrschaften kennen mich. — Ich sah zu meinem wahren Spaß die Prozession an Göthe vorbei defiliren. Er stand mit abgezogenem Hut tief gebückt an der Seite. Dann hab ich ihm noch den Kopf gewaschen, ich gab kein Pardon und hab' ihm all seine Sünden vorgeworfen" etc.

In ganz ähnlichen Worten, nur noch vermehrt durch verschiedene Aeußerungen Beethovens, die sie von dem Meister des öfteren gehört haben will, schildert Bettina diese Dinge in einem langen Schreiben an den *Fürsten Pückler-Muskau*[2], und sie salviert sich am Schluß ganz ausdrücklich folgendermaßen:

„Die Reden sind alle wörtlich (!) wahr, es ist nichts Wesentliches hinzugesetzt (!)."

Allerdings eine contradictio in adjecto.

Für die ungefähre Wahrheit des Begebnisses spricht aber noch wesentlich ein innerer Grund, den man aus einer Aeußerung Goethes Zelter gegenüber mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit vermuten kann. Wir werden darauf später zurückkommen.

III.

Wie stand nun Goethe Beethoven gegenüber?

Ein bedeutsames Selbstbekenntnis des Dichters hat man — kurzsichtiger- und unrichtigerweise — immer wieder und wieder zur Erhärtung der Behauptung, Goethe habe nichts „von Musik verstanden", ausgebeutet. Wenn er nämlich an Madame Unger schreibt[3]:

„Musik kann ich nicht beurtheilen, denn es fehlt mir an Kenntniß der Mittel deren sie sich zu ihren Zwecken bedient; ich kann nur von der Wirkung sprechen, die sie auf mich macht, wenn ich mich ihr rein und wiederholt überlasse"

so stellt er sich eigentlich damit das schönste Zeugnis für sein Musikverständnis aus. Ebensowenig wie man selbst Dichter, Maler oder Bildhauer zu sein braucht, um Urteile über diese Künste fällen zu können, ist es notwendig, Kontrapunktist, Generalbassist, Pianist oder sonst etwas dergleichen zu sein, um Musik zu verstehen und vor allem zu genießen. Ist doch die Musik gerade diejenige Kunst, die die geringste Kultur des Geistes voraussetzt und ledig-

---

[1] Ueber diesen Punkt später. [2] „Briefe von Stägemann, Metternich, Heine und Bettina von Arnim, nebst Briefen, Anmerkungen und Notizen von Varnhagen von Ense", Leipzig 1865, S. 262. [3] Ebendaselbst, S. 271. [4] Bd. III, S. 212. [5] Beethovens sämtliche Briefe, Bd. II, S. 47 f.

[1] Bedeutet natürlich „vor mir". [2] „Briefwechsel des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau, herausgegeben von Ludmilla Assing." Hamburg 1873. Bd. I, S. 90 f. [3] „Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter." Berlin 1833 bis 1834. Bd. I, S. 4.

lich durch sich selbst zu wirken berufen ist. Was wilde Völker und Tiere begreifen, wird doch einem Goethe nicht verschlossen bleiben können.

Und so ist denn auch obige Behauptung schlankweg in das Gebiet der Legende zu verweisen, selbst wenn man nicht wüßte, daß Goethe ein leidenschaftlicher Verehrer der Musik war und jede Gelegenheit benutzte, um gediegene Werke zu hören und zu — empfinden. Daß er sich aber in seinem Urteil von Leuten beeinflussen ließ, die seiner Meinung nach „Autoritäten" waren, ist ebenfalls erwiesen. Das Unglück wollte es, daß gerade einer sein Berater wurde, der dem Titanengeist Beethoven, wenigstens zunächst und in der entscheidenden Zeit, fast feindlich gegenüberstand: *Carl Friedrich Zelter*.

Gleich die erste Aeußerung dieses Mannes, wie sie uns in dem berühmten Briefwechsel entgegentritt, ist geeignet, ein grelles Schlaglicht auf sein künstlerisches Verhältnis zu Beethoven zu werfen. Goethe ersucht Zelter[1], ihm „die Verirrungen der musikalischen Jugend" (der Brief stammt aus dem Jahre 1808, Beethovens 38. Lebensjahre) zu schildern, und Zelter erwidert[2]:

„Mit Bewunderung und Schrecken sieht man Irrlichter und Blutstreifen am Horizonte des Parnasses. Talente von der größten Bedeutung wie *Cherubini*, *Beethoven* u. M. entwenden Hercules Keule, — um Fliegen zu klatschen; erst muß man erstaunen und nachher gleich drauf die Achsel zucken über den Aufwand von Talent, Lappalien wichtig und hohe Mittel gemein zu machen. Ja ich möchte verzweifeln wenn mir einfällt, daß die neue Musik verloren gehen muß wenn eine Kunst aus der Musik werden soll.

„Keine Kunst kann einen wohlthätigern Einfluß gewähren, die so frech und formlos im unendlichen Raume umherirrt, wie die neuere Musik, welche ihre geheimsten, ihre höchsten Reize vom Ganzen abgesondert dem allgemeinen Pöbel zur öffentlichen Schau entblößt, wie ein anatomisches Cabinet, oder eine Anekdotensammlung von Liebesgeheimnissen, um die gemeine Neugierde zu übersättigen. Man mag gegen die Tonkünstler der früheren Jahrhunderte einwenden was man will (denn wer hat nicht dazu zu lernen?) — nie haben sie die Kunst weggeworfen, das innere Heiligthum Preis gegeben; wäre auf ihrem Grunde fortgebaut worden, wir könnten eine Kunst haben und wären ganz andere Leute als wir uns halten müssen."

Man wird diesen wahnwitzigen Ausfällen einiges Verständnis entgegenbringen können, wenn man sich Zelters Kompositionen ansieht. In ihnen ist allerdings weder eine „Hercules Keule" zu bemerken, noch bietet sich irgendwelche Gelegenheit dar, „geheimste, höchste Reize entblößen" zu können. Daß aber von einem Fachmann derartiges zu einer Zeit ausgesprochen wird, wo bereits die fünfte Symphonie am Himmel der Tonkunst erschienen war, ist allerdings ein mehr als bedenkliches Zeichen geistigen Rückstandes.

Aber es kommt noch ganz anders. Der Briefwechsel erwähnt während der folgenden vier Jahre nichts von Beethoven, und *Bettina* hatte in diesem für Goethes Beethoven-Beurteilung so ungemein wohltätigen Interregnum Zeit, ihre Ansichten auf den Altmeister einwirken zu lassen, wovon später zu reden sein wird. Laut und vernehmlich aber muß hier die Klage gegen Zelter erhoben werden, daß er das mühselige Begeisterungswerk Bettinens mit einem Schlage — und zwar gerade im allerwichtigsten Moment — zunichte gemacht hat. Goethe berichtet dem Freunde (wie wir noch hören werden) von der Begegnung mit Beethoven in Teplitz, er zollt seinem Genius, aber nicht seiner Person Anerkennung; und Zelter benutzt die Gelegenheit, ein derartig faseliges (um keinen schlimmeren Ausdruck zu gebrauchen) Urteil über des Tonmeisters Werke von sich zu geben, daß einem

[1] Briefwechsel, Bd. I, S. 341. [2] Ebendaselbst, S. 346/47.

der Verstand stille steht. Wir müssen diesen Absatz des Briefes[1] vollständig hierhersetzen:

„Was Sie von *Beethoven*[2] sagen, ist ganz natürlich. Auch ich bewundere ihn mit Schrecken. Seine eigenen Werke scheinen ihm heimliches Grauen zu verursachen: eine Empfindung die in der neuen Cultur viel zu leichtsinnig beseitigt wird. Mir scheinen seine Werke wie Kinder deren Vater ein Weib oder deren Mutter ein Mann wäre. Das letzte mir bekannt gewordene Werk (Christus am Oelberge) kommt mir vor wie eine Unkeuschheit, deren Grund und Ziel ein ewiger Tod ist. Die musikalischen Kritiker, welche sich auf alles besser zu verstehen scheinen als auf Naturell und Eigenthümlichkeit, haben sich auf die seltsamste Weise in Lob und Tadel über diesen Componisten ergossen. Ich kenne musikalische Personen, die sich sonst bey Anhörung seiner Werke allarmirt ja indignirt fanden und nun von einer Leidenschaft dafür ergriffen sind, wie die Anhänger der Griechischen Liebe. Wie wohl man sich dabey befinden kann, läßt sich begreifen, und was daraus entstehen kann, haben Sie in den Wahlverwandtschaften deutlich genug gezeigt."

Goethe, der für die Derbheiten seines Freundes eigentlich immer ein entschuldigendes Wort findet, ist über dieses Skriptum stillschweigend hinweggegangen. Aber was half es, daß dieser Zelter-Saulus später ein Paulus wurde; nachdem sich schon der Grabhügel über dem Unsterblichen wölbte? Für die Kunst ist es völlig gleichgültig, ob Zelter sich später zu Beethoven bekehrte oder nicht (man lese die einzelnen Phasen dieser „Konversion" in einer interessanten Abhandlung *A. Chr. Kalischers*[3] nach). Sie kam zu spät, um Goethes Interesse für Beethoven, dessen dieser so sehr bedurfte, wach zu erhalten. Es schlummerte bis zur Teilnahmlosigkeit ein, derart, daß von des Tondichters Tode in den Briefen keinerlei Notiz genommen wird, während man um dieselbe Zeit mehrfach das Abscheiden des „guten" Klangfiguren-Chladni betrauert!

IV.

Da tritt im Jahre 1807 das Zauberkind *Bettina* in Goethes Kreise. Sie macht kein Hehl daraus, daß sie den Zelter mit seiner langen Nase und seinen hausbackenen Melodien absolut nicht leiden kann. Sie wird nicht müde, Goethe in die Mysterien der Musik einzuweihen. Mit welch wundervollen Worten und Gedanken sie das vermag, habe ich in einem kleinen Essay „Bettina und die Musik"[4] zusammengestellt. Sie wird die eigentliche Mittlerin zwischen Goethe und Beethoven. Sie besucht 1810, dem Haupt-Goethe-Jahr des Tonmeisters, diesen in Wien[5] und schreibt darüber an Goethe[6]:

„Wie ich diesen sah, von dem ich Dir jetzt sprechen will, da vergaß ich der ganzen Welt, schwindet mir doch auch die Welt, wenn mich Erinnerung ergreift, — ja sie schwindet. Mein Horizont fängt zu meinen Füßen an, wölbt sich um mich, und ich stehe im Meer des Lichts, das von Dir ausgeht, und in aller Stille schweb ich gelassenen Flugs über Berg und Thal zu Dir. — — Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, und bei dem ich der Welt und Deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche (was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt), er schreite weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle; möge er nur leben bis das gewaltige und erhabene Räthsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist, ja, möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiß dann läßt er den Schlüssel zu einer himm-

[1] Briefwechsel, Bd. II, S. 30. [2] NB. von seiner Person, nicht von seinen Werken. [3] „Beethoven und seine Zeitgenossen". Berlin und Leipzig, bei Schuster & Loeffler. Bd. I, S. 211 ff. („Beethoven und Zelter"). [4] Die Musik. 1905, Heft 23. [5] Die Einzelheiten des Besuches sind in dem Pückler-Briefe (l. c.) nachzulesen. [6] „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Seinem Denkmal". Berlin 1835, T. 2, S. 190 ff.

lischen Erkenntniß in unseren Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt."

Wer wird bestreiten können, daß die junge Prophetin — eine der ersten, die Beethovens überragende Größe voll erfaßte — in jedem Punkte Recht behalten hat? Ich kann unmöglich den ganzen, so herrlichen Brief hier hinsetzen; es genügt ja auch, wenn ich meine Leser durch die kleine Probe veranlassen kann, das wundersame Original selbst eingehend zu studieren. Wenn auch Beethovens Aeußerungen über Goethes Dichtungen, wie sie Bettina gibt, nicht in allem wörtlich zu nehmen sein werden, ihr S i n n ist sicherlich richtig wiedergegeben. Das förmlich dithyrambisch endigende Schreiben gipfelt in den Worten:

„Erfreue mich nun mit einer baldigen Antwort, die dem Beethoven beweist, daß Du ihn würdigst."

Und sie ließ nicht lange auf sich warten. Schon eine Woche später antwortet Goethe in einem der schönsten Briefe, die wir überhaupt von ihm besitzen, worin zugleich die göttliche Bescheidenheit, die der schönste Schmuck des Genius ist, in wahrhaft rührender Weise in die Erscheinung tritt[1]:

„Dein Brief, herzlich geliebtes Kind, ist zur glücklichen Stunde an mich gelangt, Du hast Dich brav zusammengenommen, um mir eine große und schöne Natur in ihren Leistungen wie in ihrem Streben, in ihren Bedürfnissen wie in dem Ueberfluß ihrer Begabtheit darzustellen, es hat mir großes Vergnügen gemacht, dies Bild eines wahrhaft genialen Geistes in mich aufzunehmen, ohne ihn klassifiziren zu wollen. — — Sage Beethoven das Herzlichste von mir, und daß ich gern Opfer bringen würde, um seine persönliche Bekanntschaft zu haben, wo denn ein Austausch von Gedanken und Empfindungen gewiß den schönsten Vortheil brächte, vielleicht vermagst Du so viel über ihn, daß er sich zu einer Reise nach Carlsbad bestimmen läßt, wo ich doch beinah jedes Jahr hinkomme und die beste Muße haben würde von ihm zu hören und zu lernen; ihn belehren zu wollen, wäre wohl selbst von einsichtigern, als ich, Frevel, da ihm sein Genie vorleuchtet, und ihm oft wie durch einen Blitz Hellung gibt, wo wir im Dunkel sitzen und kaum ahnen von welcher Seite der Tag anbrechen werde.

„Sehr viel Freude würde es mir machen, wenn Beethoven mir die beiden componirten Lieder von mir[2] schicken wollte, aber hübsch deutlich geschrieben, ich bin sehr begierig sie zu hören, es gehört mit zu meinen erfreulichsten Genüssen, für die ich sehr dankbar bin, wenn ein solches Gedicht früher Stimmung mir durch eine Melodie (wie Beethoven ganz richtig erwähnt) wieder aufs neue versinnlicht wird."

Trotzdem dieses Schreiben in die große Weimarer Ausgabe — wenigstens nicht unter diesem Datum — aufgenommen ist, von den Editoren daher als nicht absolut authentisch betrachtet wird, habe ich es doch nicht unerwähnt gelassen; und ich möchte hier gleich bemerken, daß wir bei der geringen Zahl und großen Wichtigkeit Goethescher Aeußerungen jede kleinste — wenn auch noch so unscheinbare — diesbezügliche Notiz bringen werden, um an der Hand aller ein möglichst genaues Bild dieser Verhältnisse entwerfen zu können.

Wie Bettina im nächsten Briefe[3] berichtet, war Beethoven, dem sie Goethes auf ihn bezügliche Zeilen mitteilte, „voll Freude und rief: Wenn ihm jemand Verstand über Musik beibringen kann, so bin ich's. Die Idee Dich im Carlsbade aufzusuchen ergriff er mit Begeistrung, er schlug sich vor den Kopf und sagte: konnte ich das nicht schon früher gethan haben? — aber wahrhaftig ich hab schon daran gedacht ich hab's aus Timidität unterlassen, die neckt mich manchmal als ob ich kein rechter Mensch wär, aber vor dem Goethe fürcht ich mich nun nicht mehr. — Rechne daher darauf, daß Du ihn im nächsten Jahr siehst."

Dies geschah nun zwar nicht, wohl aber zeitigte das

[1] Ebendaselbst, S. 201 f. [2] „Mignon" und „Wonne der Wehmuth". [3] A. a. O., S. 203 f.

Jahr 1811 den ersten Brief Beethovens an Goethe und den einzigen Goethes an Beethoven. Am 12. April 1811 geht das Schreiben an Herrn von Goethe Excellenz ab. Es lautet[1]:

„Euer Excellenz!

Nur einen Augenblick Zeit gewährt mir die dringende Gelegenheit, in der sich ein Freund von mir[2] ein großer Verehrer von ihnen (wie auch ich) von hier so schnell entfernt, ihnen für die lange Zeit daß ich sie kenne (denn seit meiner Kindheit kenne ich sie) zu danken — das ist so wenig für so viel — Bettine Brentano hat mich versichert, daß sie mich gütig ja sogar freundschaftlich aufnehmen würden, wie könnte ich aber an eine solche Aufnahme denken, indem ich nur im stande bin, ihnen Mit der größten Ehrerbietung mit einem Unaussprechlichen tiefen Gefühl für ihre Herrlichen Schöpfungen zu nahen — sie werden nächstens die Musick zu Egmont von Leipzig durch Breitkopf und Hertel erhalten, diesen Herrlichen Egmont, den ich ihn eben so warm als ich ihn gelesen, wieder durch sie gedacht, gefühlt und in Musick gegeben habe — ich wünsche sehr ihr Urtheil darüber zu wißen, auch der Tadel wird mir für mich und meine Kunst ersprießlich sejn und so gern wie das gröste Lob aufgenommen werden —

Euer Excellentz
Großer Verehrer
Ludwig van Beethoven."

Am 3. Mai 1811 notiert Goethe in sein Tagebuch[3]: „Herr von Oliva von Wien", ohne Beethovens, dessen Brief ihm bei dieser Gelegenheit doch sicher überreicht ward, zu erwähnen. Dann begibt er sich auf seine Karlsbader Reise und beantwortet das Schreiben in einem entzückend wohltuenden Tone am 25. Juni 1811[4]:

„Ihr freundliches Schreiben, mein werthgeschätztester Herr, habe ich durch Herrn von Oliva zu meinem großen Vergnügen erhalten. Für die darin ausgedrückten Gesinnungen bin ich von Herzen dankbar und kann versichern, daß ich sie aufrichtig erwiedre: denn ich habe niemals etwas von Ihren Arbeiten durch geschickte Künstler und Liebhaber vortragen hören, ohne daß ich gewünscht hätte, Sie selbst einmal am Clavier zu bewundern und mich an Ihrem außerordentlichen Talent zu ergetzen. Die gute Bettina Brentano verdient wohl die Theilnahme, welche Sie ihr bewiesen haben. Sie spricht mit Entzücken und der lebhaftesten Neigung von Ihnen, und rechnet die Stunden die sie mit Ihnen zugebracht, unter die glücklichsten ihres Lebens.

„Die mir zugedachte Musik zu Egmont werde ich wohl finden, wenn ich nach Hause komme, und bin schon im Voraus dankbar: denn ich habe derselben bereits von mehrern rühmlich erwähnen hören; und gedenke sie auf unserm Theater zu Begleitung des gedachten Stückes diesen Winter geben zu können, wodurch ich sowohl mir selbst als Ihren zahlreichen Verehrern in unserer Gegend einen großen Genuß zu bereiten hoffe. Am meisten aber wünsche ich Herrn von Oliva recht verstanden zu haben, der uns Hoffnung machte, daß Sie auf einer vorhabenden Reise Weimar wohl besuchen könnten. Möchte es doch zu einer Zeit geschehen, wo sowohl der Hof als das sämtliche musikliebende Publicum versammelt ist. Gewiß würden Sie eine Ihrer Verdienste und Gesinnungen würdige Aufnahme finden. Niemand aber kann dabey mehr interessirt seyn als ich, der ich mit dem Wunsche recht wohl zu leben, mich Ihrem geneigten Andenken empfehle und für so vieles Gute, was mir durch Sie schon geworden, den aufrichtigsten Dank abstatte."

Dazu die Bemerkung im Tagebuch[5]: „25. Juni. An Hrn. Capellmeister van Beethoven."

Es ist aufs höchste zu beklagen, daß Beethoven seinen

[1] Beethoven sämtliche Briefe, Bd. III, S. 146. [2] Herr v. Oliva. [3] „Goethes Tagebücher" (große Weimarer Ausgabe), Weimar 1891, Bd. IV. S. 212. [4] „Goethes Briefe" (dieselbe Ausgabe), Bd. XXII, S. 115 f. (Weimar 1891). [5] Tagebücher (l. c.) Bd. IV, S. 214.

Weimarer Reiseplan nicht zur Ausführung brachte. Die hohen und von Herzen kommenden Ehrungen, die ihm dort sicherlich zuteil geworden wären, hätten lange, nachhaltig und „freundlich in seines Lebens Wildniß hineingestrahlt". (Schluß folgt.)

Zur Erinnerung an die Einweihung des Beethoven-Denkmals in Bonn.

WIR bringen heute in unserem Gedenkhefte zu Beethovens 140. Geburtstage unseren Lesern auch einen Auszug eines ebenso amüsanten wie interessanten Artikels über das *Beethoven-Fest* bei der Einweihung des Denkmals in Bonn, dem wir gleichzeitig zwei wertvolle alte Bilder der Dirigenten des Festes, *Spohr* und *Liszt*, ein zeitgenössisches Bild des Einweihungsaktes selbst sowie *Hähnels* Statue und die vier Reliefs des Denkmals beifügen. — Der Berichterstatter ist kein Geringerer als *Anton Schindler*, Beethovens Biograph und Freund in den Jahren 1819—1825. Er war natürlich ein leidenschaftlicher Beethoven-Verehrer, und wir bemerken auch bei ihm jene Erscheinung, die ja wohl auch heute nicht selten sein soll, daß zum Lobe des Meisters sein Prophet gegen „die Jüngeren" recht ungerecht sein kann. Seinen besonderen Groll hat Schindler auf Liszt, den er denn auch bei dieser Gelegenheit ganz gehörig mitnimmt. Weiter sehen wir, daß die „Verrohung der Kritik" kein spezifisches Zeichen unserer Zeit ist. Heute würde ein Berichterstatter über die Einweihungsfestlichkeiten des Denkmals eines Großen keine solchen Töne finden wie der wackere Schindler, dem für seinen Beethoven offenbar nichts gut genug war.

Zunächst beginnt Schindler die Stadt Bonn zu glossieren, die sich nach Beethovens Tode (1827) plötzlich „erinnerte", daß der Meister ja dort geboren sei. Dann werden die beteiligten Städte aufgezählt und den Ferngebliebenen die Leviten verlesen. Der Biograph schreibt:

„Darin fällt nur auf, wie eine der größten Städte, wo Beethovens Genius die höchsten Ehren widerfahren, nicht genannt wird: Paris! Ebenso sucht man vergebens mit einem Beitrage das musikalische Wien, Leipzig und Hamburg. Dagegen erscheint London mit 344 Talern, Frankfurt a. M. mit



FESTDIRIGENT FRANZ LISZT.
Zur Erinnerung an die Einweihung des Beethoven-Denkmals.

500 Talern, Berlin mit 328 Talern, Köln mit 366 Talern, München mit 592 Talern, Kassel mit 203 Talern, Prag mit 134 Talern, Dresden mit 279 Talern, Bonn mit 233 Talern — Ertrag eines Konzertes daselbst von Thalberg und de Beriot gegeben —, Darmstadt mit 205 Talern, Münster mit 120 Talern, in Bonn gesammelt 1249 Taler, Rotterdam mit 133 Talern, der ehemalige österreichische Hofkammerpräsident v. Eichhoff mit 1000 Talern, die Musikhandlung P. Mechetti in Wien mit 1304 Talern — Ertrag von einem „Beethoven-Album" —, viele Prinzen, Herzoge und Fürsten zusammen mit 611 Talern, Graf v. Fürstenberg-Stammheim — Mitglied des Komitees — mit 100 Friedrichsd'or, v. Schlegel mit 50 Talern, Simrock mit 50 Talern etc. etc. Ganz kleine Orte in allen Teilen des deutschen Vaterlandes — die österreichischen Länder samt und sonders ausgenommen — finden sich mit namhaften Beiträgen in diesem Verzeichnis. Unter den großen Städten der preußischen Rheinprovinz fehlen nur Düsseldorf und Elberfeld."

Schindler fährt fort sich zu beklagen über den „kleinstädtischen Geist", über „Mißgriffe und Taktlosigkeiten bei dieser Monumentsangelegenheit," und da bekommt Liszt vor allem sein Teil:

Die ersten Beweise dieses Geistes ergaben sich unzweideutig durch Annahme des Anerbietens von 10 000 Francs — 2666 Talern — seitens des Herrn Liszt. Es scheint undenkbar, daß ein Komitee, wenn es auf der Höhe einer solchen Aufgabe gestanden und aller seiner Handlungen sich bewußt gewesen wäre — was jedenfalls eine große Umsicht auf dem musikalischen Gebiete voraussetzt —, sich und die große Sache, die es selbst zur Allerweltssache gemacht, was sie auch wirklich war, so vergessen könne, irgend einem deus ex machina, sei er Prinz oder Künstler, die Ehre einzuräumen, das ins Stocken geratene Unternehmen wieder flott zu machen, es zum letzten Akt hinzuführen und sich selbst damit ein Denkmal des Ruhmes zu setzen. Höret darüber J. Janin im Journal des Débats jetzt schon: Wollet ihr entgegnen, er habe Unrecht? Nein, er sagt euch nur Wahrheit! — In wenig Jahren wird euch dieser und andere sagen: Herr Liszt allein habe Beethoven ein Monument gesetzt. Was die Ehre des ganzen gebildeten Europa unwiderruflich erforderte, lag sehr nahe, allein das Komitee hatte kein Auge dafür. Diese Ansicht von der Sache sprach sich beim Feste von Unzähligen, selbst von solchen aus, die nicht zu Liszts Gegnern gehören, und offen sei es gesagt, daß bei jenen, die den eigentlichen Wert Liszts als Künstler zu beurteilen verstehen, der Mann trotz seiner großen Spende für Beethovens Monument kein Haar breit in der Achtung gewinnen wird. Es gibt überhaupt unter dem modernen Künstlergeschlechte nicht einen, der aus wahrer, reiner Pietät zum Andenken irgend eines erhabenen Geistes nur 100 Francs übrig hätte. Jeder stellt sein eigenes Ich zunächst auf das Postament.

Die Berührung dieses Punktes durfte hier nicht ausbleiben, weil er zu den bedauerlichsten in dieser Monumentsgeschichte gehört, ob er gleich von den kurzsichtigen Freunden des Herrn Liszt zu einem der strahlendsten darin erhoben wurde, wie sich das in Bonn bereits augenfällig gezeigt hat.

Nach diesen liebenswürdigen Aeußerungen Schindlers über Liszt, der kein Haar breit durch sein tatkräftiges Eintreten für die Idee in der Achtung gewinnen würde, hat der Referent doch auch einige Worte der Anerkennung:

„Noch vor Beginn der Festlichkeiten meldeten die rheinischen Zeitungen einen anderen Geniestreich des Komitees. Da es an Sälen mangelte, die mehrere Tausende aufnehmen können, so wählte man die außerhalb des Stadttors gelegene Militärreitbahn, einen stinkenden Schuppen, für ungefähr 1500 Zuhörer Raum gebend. Darin wollte das Komitee die „zur Verherrlichung des Festes" eingeladenen Berühmtheiten der Kunst- und Gelehrtenwelt aller Nationen und eine zahlreiche Zuhörerschaft versammeln. Man dachte vielleicht: in Wien finden die Musikfeste in einer „Reitschule" statt, warum nicht auch in Bonn? Da kam Herr Liszt in diesen Schuppen, sah, roch und — schimpfte. Und dafür sei der Mann gepriesen. Seine noch zu rechter Zeit erfolgte Dazwischenkunft wendete in der Tat eine große Schmach von der Stadt Bonn ab, deren Wiederschein sich weithin über das deutsche Land verbreitet haben würde. Daraufhin vereinigte sich eine Schar von Bürgern und erbaute in nur zwölf Tagen unter Leitung des Kölner Dombaumeisters Zwirner und des Architekten Statz eine Halle aus Holz, einfach, solid und geschmackvoll (Kostenpreis 10 000 Taler). Sie erhielt den ausgezeichneten Namen „Beethoven-Halle", und wir wollen wünschen, daß diese Benennung nicht schon im nächsten Winter mit einer andern, etwa „Narrhalle" vertauscht werde.

Nach dieser Expektoration wendet sich Schindler zu dem musikalischen Teile des Festes selber. Wir entnehmen dem Berichte folgende interessanten Stellen:

„Referent wohnte nur den letzten Hauptproben bei, die in all und jedem Betrachte so schlecht waren, daß die vielen anwesenden Künstler von nah und fern sich unverhohlen gestanden, dergleichen Vorbereitungen zu großen Festen noch nicht erlebt zu haben. Die darauf einwirkenden Ursachen konnten nur von den beiden Dirigenten ausgehen. Herr Liszt hat von dem Direktionswesen keine Idee und Herr Spohr studierte sich selbst erst in den Proben in die Neunte Symphonie und die Missa solemnis ein. Letzteres Werk,

anerkannt als das größte, aber auch schwierigste der modernen Tonkunst, seit vollen zwanzig Jahren der Musikwelt übergeben, kannte Herr Spohr noch gar nicht und scheute sich nicht zu bekennen, daß er dessen Bekanntschaft erst auf der Reise nach Bonn gemacht. Hätten wir anwesende Musiker dies nicht zur Stelle erfahren und uns durch die Ergebnisse in den Proben davon überzeugt, wir hätten es für ein Märchen halten müssen. Jedoch war Meister Spohr diesmal gefügiger und ließ sich raten, wie auch zugegeben werden muß, daß Spohr die ihm zur Leitung übertragenen Werke mit großer Aufmerksamkeit, wohltuender Ruhe und Würde behandelte, dies besonders in den Aufführungen."

Die Aufführung der Missa lobt Schindler im allgemeinen; dann geht's aber über die „Solisten" her:

„Die alte Erfahrung, daß Opernsänger gemeinhin in den Geist solcher ihren Horizont übersteigenden Musik nicht einzudringen vermögen, ja, sich keine Mühe damit geben, bestätigte sich hier wiederum. Vergebens trug Herr Weber denen seine Mithilfe an, die ihrer am meisten bedurften. Man zog vor — spazieren zu gehen, anstatt zu üben. Dem Fräulein Schloß gebührt das Lob, daß sie die einzige mit ihrer Aufgabe Vertraute war. Der Tenor war unter aller Kritik, dazu noch heiser, und selbst Staudigls Stimme erschien in diesem großen Raume klanglos und nicht durchgreifend. Das Zusammengehen dieser Solostimmen war an vielen Stellen kläglich. . . . Allfälligen Tadel über Tempo und Auffassung würde zunächst die sehr übereilte Fuge im Gloria, dann die überaus schleppende Bewegung im Benediktus treffen. Beethoven schrieb über die Fuga: ‚Allegro, ma non troppo, e ben marcato'. Von diesem letzteren konnte bei so großer Uebereilung keine Rede sein. Sonderbar, daß sämtliche protestantische Musiker unserer Zeit, sobald sie nicht durch Dienstverhältnisse genötigt sind, sich um die Bekanntschaft mit Tonwerken für die katholische Kirche gar nicht bekümmern, während die Komponisten des vorigen Jahrhunderts im Schaffen solcher Werke besonderen Ruhm suchten, z. B. Bach, Graun, Fasch, Naumann, Hasse und viele andere."

Vom zweiten Festtage weiß Schindler zu berichten: „Der einzige Moment des zweiten Festtags, der als wesentlicher Teil der Festlichkeiten zu erwähnen, war die sogen. Taufe eines Dampfboots, dem der Name ‚Ludwig van Beethoven' beigelegt wurde. Es führte einen Teil der anwesenden Fremden und Einheimischen nach der schönen Rheininsel ‚Nonnenwerth' im Siebengebirge zu einem ‚goûter' und kehrte gegen Abend wieder nach Bonn zurück. Referent begnügte sich, den Dampfer mit seiner interessanten Bemannung abfahren zu sehen."

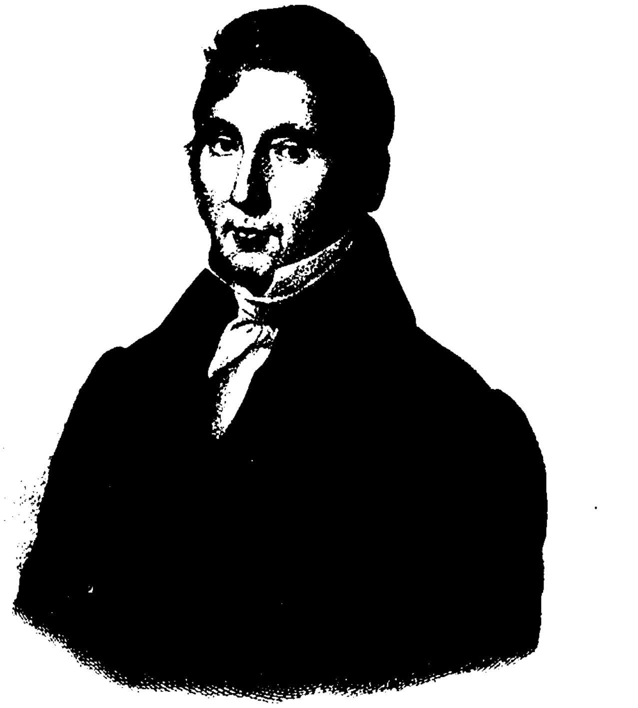
Das ist alles. Sonst sagt er, daß der musikalische Teil des Festes sich auf das eine Konzert des ersten Abends hätte beschränken müssen, und fährt mit deutlichem Hinweis auf die „Schuldigen" fort: „Wo aber Unwissenheit, Eitelkeit und Ruhmsucht zu Rate sitzen, da werden die Dinge niemals mit Maß und Ziel betrieben und sinken bis zur Grenze des Unwürdigen und Schlechten herab."

Hierauf erfahren wir aus dem Munde des langjährigen Freundes des Meisters ein Urteil über Hähnels Schöpfung:

Beethovens Monument dürfte zu den gelungensten der neuesten Zeit zu zählen sein und rühmt von selbst seinen Schöpfer, Herrn Bildhauer Hähnel in Dresden. Nicht minder rühmt es den Erzgießer, Herrn Burgschmiet in Nürnberg. Mit der Aehnlichkeit des Kopfes werden alle näheren Bekannten Beethovens zufrieden sein, wenn sie das Standbild aus kleiner Entfernung betrachten, was bei plastischen Kunstwerken, sobald sie über Lebensgröße ausgeführt und hoch gestellt sind, stets Bedingung bleibt. Ausgezeichnet in Erfindung und Ausführung müssen die vier Basreliefs am Postamente genannt werden. Den Kopf der Statue hat Herr Hähnel keineswegs nach einer Larve modelliert, die der Berliner Bildhauer Drake sechs Jahre vor Beethovens Tod von dessen Kopf genommen haben soll. Eine solche ist gar nicht vorhanden. Herr Hähnel hat den Kopf lediglich nach Vergleichung mehrerer Bildnisse unseres Großmeisters modelliert und sich überdies mit verläßlichen Beschreibungen seiner Gestalt dabei geholfen. — Was den Anblick dieses schönen Kunstwerks verbittern kann, ist der Schaden von 4000 Talern, den Meister Hähnel dabei nachweiset. Zu dieser beträchtlichen Summe noch andere Verluste, die der treffliche Künstler durch fremdes Eingreifen in Vervielfältigung der in Kupfer gestochenen Teile des Monuments erleiden muß.

Vom Abendkonzert des dritten Festtages heißt es:

„Das Abendkonzert brachte wieder nur Beethovensche Werke, als: 1. die c moll-Symphonie ‚von Herrn Liszt burschikos dirigiert, denn die bis nun übliche Art, ein Orchester zu dirigieren, nennt der improvisierte Dirigent „Rokoko". Tatsache! Das Orchester, das dieses herrliche Werk bereits auswendig kennt, trug es im ganzen so gut vor, als wäre ein Rokoko-Dirigent am Pulte gestanden. Es ließ sich durchaus nicht durch die ungewohnten Manieren seines Führers stören. 2. Es dur-Konzert für Pianoforte, vorgetragen von Herrn Liszt mit ungewöhnlicher Ruhe und Besonnenheit. Waren auch andere Männer von Fach nicht einverstanden, tadelten sie mit Recht ein auffälliges Kokettieren mit dem Pianissimo und anderes noch, was schon des großen Raumes



FESTDIRIGENT LUDWIG SPOHR.
Zur Erinnerung an die Einweihung des Beethoven-Denkmals.

wegen hätte unterbleiben müssen, Referent weiß es seinerseits Herrn Liszt Dank, sich hierbei beherrscht zu haben.

Unglücklicherweise stand Liszts Kantate — zu einer sinnigen Dichtung von Prof. Wolf in Jena — als Nummer 1 auf dem Programm. Mutmaßlich den Allerhöchsten Hof erwartend, zögerte der Komponist mit dem Beginn bis nach 10 Uhr. Endlich erklang dieses große Opus in durchweg mittelmäßiger Ausführung. Es gehört in die Klasse der Potpourris, darin der volle Gesangchor häufig im vertraulichen Unisono einhergeht und banale italienische Kadenzen gleichfalls im Unisono zu singen hat. Von Ausarbeitung — Durchführung — irgend eines Motivs ist nicht die Rede. Der einzig gute Gedanke darin ist die Einführung des zweiten Satzes aus Beethovens B dur-Trio, und ist selbst hiebei das Pianoforte mitwirkend. Die diese himmlische Sprache nicht bereits kannten, hielten sie für eine Erfindung des Herrn Liszt. Da diese Kantate im Druck erscheint, so wird die ehrliche Kritik wohl bald ausführlich darüber sprechen, wenn sie es ja der Mühe wert hält. Wenn Herr J. Janin im Journ. des Déb. von Hindernissen spricht, die Orchester und Männerchor dem Komponisten entgegengestellt haben, so möge er wissen, daß unsere Musiker und Dilettanten zu gebildet sind, um sich zumuten zu lassen, ein derlei geist- und formloses Opus unzählige Male abspielen zu müssen, ohne ihr Mißfallen laut zu äußern.

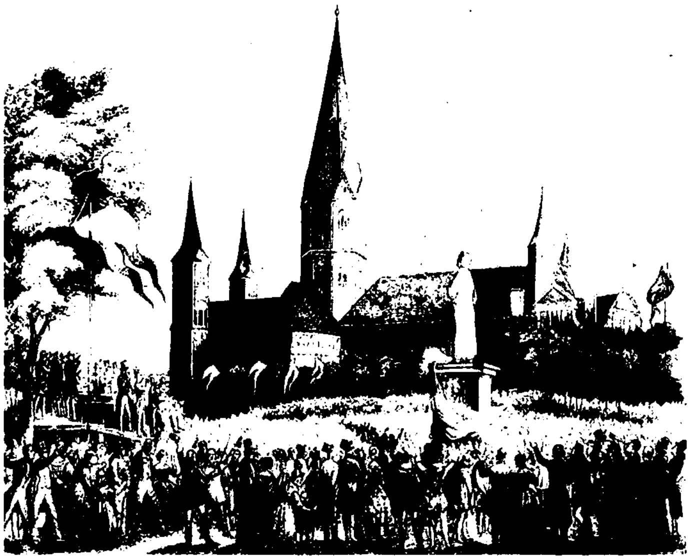
Kaum war diese Kantate zu Ende gebracht, als der König und die Königin von Preußen, die Königin Viktoria, Prinz Albert, der Erzherzog Friedrich von Oesterreich und der Prinz von Preußen in den Saal traten, gefolgt von den Prinzen Wilhelm, Friedrich und Alexander von Preußen, dem Herzog von Anhalt-Cöthen, Herrn Alexander v. Humboldt, dem Grafen v. Westmoreland und andern Herren des Hofstaates. Die königlichen Herrschaften wurden auf eine Erhöhung zur Linken des Orchesters geleitet, und alsbald stimmte die ganze Versammlung das „God save the Queen" an, das stehend angehört wurde. Kaum hatten dieselben Platz genommen, als im selben Augenblicke Herr Liszt seine Kantate von vorn anfangen ließ, trotz Widerspruchs von seiner nächsten Umgebung. Man mußte sich allseitig in sein Schicksal ergeben. Doch ward man einigermaßen entschädigt durch die vom Dirigenten im Angesichte der Allerhöchsten Personen genommene nachlässige Stellung: die linke Hand ins Aermelloch der Weste steckend usw. Um vielleicht einer andern Ueberraschung vorzubeugen, wählten sich die Majestäten nach geendeter Kantate einige Nummern aus dem Programm. Adelaide, von Beethoven, wurde von der Altistin Kratky aus Frankfurt auf eine Weise vorgetragen, die zu bezeichnen einen gewissenhaften Berichterstatter in Verlegenheit bringen kann; sträflich dürfte das bezeichnendste Wort dafür sein. Nur der Anwesenheit des Hofes verdankte die Sängerin das Nichtlautwerden der allgemeinen Ent-

rüstung. Nochmals ein Salon-Potpourri der gemeinsten Sorte für Violoncell, gespielt von Franco-Mendes aus Holland. Noch zeigte aber das Programm einen Männerchor von Beethoven und Arien von Haydn, Mozart und Spohr, zu singen von Staudigl, Frl. Tuczeck und Frl. Sachs. Da rief das Publikum: „Zu viel der Qual!" und jedermann eilte den Türen der Halle zu, denn schon war der Stundenzeiger bis halb 2 Uhr vorgerückt.

Dies war das klägliche Ende des „Beethovenfestes", zunächst herbeigeführt von einem ungeschickten Komitee, das über alles dieses noch die eingeladenen Berühmtheiten mit nie gekannter Rücksichtslosigkeit behandelt hat. Niemand kümmerte sich um sie, und die Geldgier ging so weit, daß man sich von diesen würdigen Männern sogar den Eintritt zu den Proben mit 15 Sgr. bezahlen ließ. Ueberhaupt war von dem Vorhandensein eines ordnenden Komitees kaum etwas zu bemerken, daher auch nirgends Ordnung zu finden, wo sie am nötigsten gewesen. Treffend bemerkte eine rheinische Zeitung, daß man auch den Rhein bei Bonn abgesperrt haben würde, um sich von den Fremden die Aussicht nach dem Siebengebirge bezahlen zu lassen, wäre die Spekulation nur ausführbar gewesen. Ein besseres Los als alle hatten die unter Liszts Schutz und Schirm anwesenden Pariser Journalisten und einige deutsche. Ihnen fehlte es an nichts, darum sie auch das Lob ihres freigebigen Wirtes mit starken Posaunenstößen der Welt verkünden werden. Bereits hat J. Janin das Seine getan. Herr Berlioz und andere werden in selber Art folgen."

„Von den sehr bedauerlichen Vorgängen beim Festessen am 13., woran 410 Gäste teilgenommen, schweigt der Berichterstatter. Herr Liszt wird in Zukunft hoffentlich seine auszubringenden Toaste vorher überlegen und Herr Prof. Wolf sich weniger redselig zeigen, damit er nicht wieder gleiches erfahren müsse, als bei diesem Streit- und Zankmahl. — Ueberaus kläglicher Ausgang der Bonner Denkmalsfeier!"

So schließt der „Festbericht", dem noch ein paar Ermahnungen an die Einwohner Bonns folgen, an ihrer Begeisterung festzuhalten. Auch unser „Zeitgenosse", eine „Autorität" zweifellos, hat sich getäuscht: Gerade als Mensch, als Persönlichkeit steht Franz Liszt als einer der hellsten Sterne am Kunsthimmel, den kein Flecken von Eigennutz und ruhmsüchtiger Eitelkeit trübt!



Der Enthüllungsakt des Bonner Beethoven-Denkmals.
(Nach einem zeitgenössischen Holzschnitt.)

Eine verschollene Beethoven-Anekdote.

Mitgeteilt von Dr. LEOPOLD HIRSCHBERG.

Beim Durchblättern einer alten, heute wohl kaum noch auffindbaren Zeitschrift, den „Deutschen Blättern für Litteratur und Leben", die als Fortsetzung der „Deutschen Theeblätter" durch F. v. Elsholtz, A. v. Maltitz und F. A. v. Zu-Rhein 1840 herausgegeben wurden, fand ich die im folgenden zum Abdruck gebrachte kleine Erzählung. In doppelter Hinsicht fordert sie unser Interesse heraus — um des darin Erzählten und des Erzählers willen. Daß jede Nachricht über *Beethoven* — sei sie auch noch so klein — mit Freude begrüßt werden muß, ist selbstverständlich. Sie gewinnt aber, wie hier, einen besonderen Reiz und Wert, wenn sie von einem so feinsinnigen Manne wie dem Dichter, Maler und Musiker *Graf Franz Pocci* erzählt wird. Poccis Jubiläumsjahr 1907 hat die Aufmerksamkeit wieder auf den schier ganz Vergessenen gelenkt, und man hat in zahlreichen Schriften vor allem des liebenswürdigen Kinderdichters und -Zeichners gedacht. Gar nicht berücksichtigt hat man bisher seine Leistungen als schaffender Tondichter und Musikschriftsteller; in einiger Zeit gedenke ich eine diesbezügliche Studie zu veröffentlichen. Heute möge nur die kleine Skizze zu ihrem 70. und Beethovens 140. Geburtstage aus ihrem langen Schlummer erneut ans Licht treten: *Musikalischer Sonnenaufgang.*

Mitgetheilt von
Franz Grafen von Pocci.

Das großartige Fest, welches Fürst S... auf seinem Landsitze unweit Wien gegeben und wozu nicht nur die vornehme, sondern auch ein Theil der Künstler- und Gelehrtenwelt geladen war, ging zu Ende. Die Blumen, welche die Festsäle schmückten, waren dem Verwelken, — die Tausende von Kerzen, die sie erhellt hatten, dem Erlöschen nahe. Ein Theil der Gesellschaft fuhr in die Kaiserstadt zurück, ein anderer ward im Schlosse selbst beherbergt, ein dritter suchte in den nahe gelegenen Land- oder Gasthäusern sein Unterkommen. Durch den Gesandten unseres Hofes vorgestellt und eingeführt, war es mir, der ich vor kurzem erst in Wien angelangt, um so interessanter, hier an einem Abende den Glanz der Wiener Gesellschaft vereinigt zu sehen. Halb betäubt, ganz ermüdet, suchte ich vergebens einen Fiaker, um in die Stadt zurückzufahren; es blieb mir nichts zu thun übrig, als mich denjenigen anzuschließen, welche in den Gasthöfen Ruhe und Nachtlager aufschlugen. Als ich in den nächstgelegenen eintrat, war eben der Kellner mit einem Herrn in lebhaftem Gespräche begriffen, der, gleiche Absichten hegend, über die Stätte seiner Nachtruhe verhandelte. Die Worte des Kellners: „Ich kann Ihnen nur noch ein Zimmer mit zwei Betten anbieten und Sie sind nicht sicher, ob nicht ein Schlafgenosse" — unterbrach ich (den Faden des Gesprächs erfassend), indem ich sprach: „Daß nicht ein Schlafgenosse Ihnen zugetheilt wird" und erbat mir das zweite Bett des erwähnten Zimmers. „Wir wollen nicht viel Federlesens machen, mein Herr; wir sind beide müde und werden uns in einem Zimmer wohl vertragen", war die rasch folgende Erwiderung des Fremden, die dem Kellner jede weitere Erklärung ersparte und mir die gewünschte Ruhe verschaffte. — Unser Gemach ward uns angewiesen: wir betraten es stillschweigend und es schien, als ob ein jeder von uns beiden zu müde gewesen sei, mit seinem Zeitgenossen nähere Bekanntschaft zu machen. Ich entkleidete mich schnell, legte mich zu Bett und wünschte meinem Unbekannten „Gute Nacht" mit der Bitte, das Licht auszulöschen. Ein ziemlich trockenes „Wird geschehen" war die kurze Erwiderung. Eben diese ziemlich barsch gesprochenen Worte waren es aber, die mich aufmerksam machten und veranlaßten, meinen Mann mehr ins Auge zu fassen. Es war eine Gestalt mittlerer Größe, gedrungenen Körperbaues, ein wahres Bild männlicher Kraft und edlen Selbstbewußtseins. Langsam und gedankenvoll legte er seine Kleider ab, zog ein Täfelchen aus der Rocktasche und notirte sich einiges emsig und mit rasch bewegter Hand unter leisem Brummen, löschte endlich das Licht und warf sich aufs Bett. Dieses originelle Benehmen hatte mich kaum aus meiner Schlaftrunkenheit geweckt, als mein Erstaunen um so mehr gesteigert ward, da der Unbekannte plötzlich aus dem Bette sprang, sich allmählich in der Dämmerung des anbrechenden Tages wieder ankleidete, seinen Hut nahm und im Begriffe war, das Zimmer zu verlassen.. — „Was thun Sie denn, mein Herr?" rief ich erstaunt. — „Lassen Sie sich nicht stören — schon graut der Morgen, sehen Sie nicht die röthlichen Streifen am Horizonte?" — „Allerdings, aber wir wollten ja beide ruhen!" — „Was Ruhe, wenn die Sonne aufgehen will!" — „Lassen wir sie aufgehen und schlafen wir!" — „Hören Sie die Akkorde im Osten? Ich muß Ideen schöpfen!" — Mit diesen Worten war mein Freund schon zur Thüre hinaus, ich aber schlief in dem Gedanken ein, daß er nicht ganz bei Trost sei. — Spät war ich erwacht. Als ich in der Gaststube das Frühstück verzehrte, erkundigte ich mich bei meinem Wirthe, wer denn mein sonderbarer Stubengenossse gewesen. „Ei, kennen Sie den Herrn von Beethoven nicht?" war die überraschende Antwort.

Wie charakteristisch schildert diese mir von einem Freunde mitgetheilte Anekdote, deren Wahrheit ich verbürgen kann, den großen Beethoven! „Hören Sie die Akkorde im Osten? — Ich muß Ideen schöpfen!" Solche Worte konnte nur Er sprechen, nur Er ihren tiefen Sinn empfinden und begreifen.

„Auf, bade, Schüler, unverdrossen
Die ird'sche Brust im Morgenroth!" —

liest Faust, da er das Zeichen des Makrokosmus aufschlägt!

Beethoven sieht die ferne Morgenröthe, er vernimmt die Klänge der erwachenden Natur; leise ziehen sie vom Osten her, nur seinem innern Ohr vernehmlich; stärker und stärker schwellen sie an zu mächtigen Akkorden, die er faßt mit aller Gewalt einer musikalischen Seele, um sie wiederzugeben in der tiefen Fülle seiner Kompositionen. Hinaus zieht es ihn, hinaus in die Natur, Ideen zu schöpfen, die nur er begreifen, nur er wiedererzeugen kann. Die Strahlen der aufsteigenden Sonne durchdringen ihn, gleich hellklingenden Radien seinen Genius entflammend! Aber nicht wie Faust, der, unbefriedigt in die Tiefen der Natur sich versenkend, in ihnen unterging, — einem Cherub gleich erfaßt sie Beethoven mit Macht, und wie mit einem Zauberstabe sie bändigend und konzentrirend im Brennpunkte menschlich möglicher Kräfte, tritt er siegreich hervor aus dem Kampfe der Dissonanzen und entschwebt verklärt in höhere Sphären!

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Biographisches — Anekdotisches — Aphoristisches.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

ORIGINELL verliefen übrigens die ersten Stunden, die ich in Weimar verlebte. Ich habe schon erzählt, daß ich durch Joachim bei Liszt eingeführt wurde. Ich kam gegen Mittag in Weimar an und gleich nach meinem Besuche bei Liszt suchte ich Joachim auf und hatte mich zu diesem Zweck sogar wieder feierlich in den Frack geworfen. Joachim empfing mich äußerst kordial, und sein erstes Wort, nachdem er meinen äußerlichen Menschen einer Musterung unterzogen, war: „Du, was ist das für ein Stuß, daß du mich im Frack besuchst; Dr. Hunyady hat mir auch einen rührenden Brief geschrieben, ich solle dich doch recht freundlich aufnehmen usw. Das ist doch dummes Zeug! Wie werde ich dich, meinen Jugendgespielen, anders aufnehmen als herzlich und kollegial! So! Jetzt nach der Standrede muß ich dir sagen, du kommst mir wie vom Himmel gesandt. Ich habe heute abend eine Kammermusiksoiree, in der ich u. a. das Oktett von Mendelssohn spielen wollte. Vor einer Viertelstunde läßt mir nun meine vierte Geige, der Kammermusiker Hart, sagen, er liege zu Bett und könne absolut nicht spielen. Du mußt mir nun den Gefallen tun und die vierte Geige übernehmen." Ich protestierte auf das entschiedenste gegen diese Zumutung, sagte, daß ich das Oktett nie gehört hätte und daß ich doch etwas derartiges nicht ohne Probe übernehmen könne, ich würde mich unsterblich blamieren usw. Das alles aber war vergebens, Joachim drängte mir die Partitur und die Stimme auf und sagte: „Du hast jetzt noch vollauf Zeit bis heute abend, die Partitur zu lesen und deine Stimme zu üben Den Frack hast du schon an, also auf Wiedersehen! Ich hole dich zum Konzert ab, du wohnst ja dem Konzertlokal (Stadthaus am Marktplatz) gegenüber!" Ich ging in mein Hotel (zum „Elefanten") und befolgte gewissenhaft Joachims Anordnung, d. h. ich las die Partitur und studierte oder übte vielmehr die vierte Geigenpartie gewissenhaft. Als ich nun mit Joachim in das Konzertlokal kam, war mir wirklich gar nicht festlich zumute, und noch heute muß ich sagen, daß es eigentlich ein Leichtsinn, ja gewissermaßen eine Frechheit von mir war, daß ich mich von Joachim hatte überreden lassen. Nun, dem Mutigen gehört die Welt! Das Oktett ging trotz meiner improvisierten Mitwirkung glänzend von statten, und nach dem Konzert wurde ich von Liszt sogar der Großfürstin Maria Pawlowna vorgestellt, die sich übrigens dabei in sehr feiner Weise aus der Affäre zog. Sie sagte mir nämlich: „On voit que vous avez l'habitude de jouer le violon". Große Komplimente waren ja nicht zu machen, und nur derjenige, der da weiß, was es heißt, ein solches Werk ohne Probe zu spielen, kann beurteilen, daß es mehr Glück als Ver—dienst war, daß ich nicht kläglich strandete. (Hier ist der Memoirenschreiber etwas allzu bescheiden. Joachim wußte ganz genau, was er seinem kongenialen Jugendgenossen zumuten durfte und wäre der letzte gewesen, der ihn der Gefahr eines „Strandens" ausgesetzt hätte. *Red.*)



Die Kirchenmusik.



Die Symphonie.

Ich blieb nun noch etwa vierzehn Tage in Weimar, studierte fleißig an Lipinskys Militärkonzert und spielte in einem Konzert im Theater. In dieser Zeit hörte ich den „Fliegenden Holländer" mit dem Ehepaar Milde. Der Eindruck, den dieses Künstlerpaar und das geniale Wagnersche Werk auf mich machten, kann ich kaum beschreiben. Das Duett im zweiten Akte war geradezu überwältigend in Gesang und Darstellung der beiden Mildes. Beide hatten ja keine große Stimme, aber Auffassung, wunderbare Darstellung, vollendeter künstlerischer Gesang bildeten ein Ganzes, welches nur die größte Künstlerschaft zu leisten fähig war.

Inzwischen regte es sich auch in Leipzig. Eines schönen Tages erhielt ich von dort ein Telegramm, in welchem Dr. Härtel bei mir anfragte, ob ich, da Georg Hellmesberger (Hannover) erkrankt sei, bereit sei, für ihn einzuspringen und im Gewandhaus zu spielen. Ich sagte natürlich zu und dampfte, von Raff mit einem Empfehlungsbrief an Bartholf Senff, den Redakteur der „Signale", versehen, nach Leipzig ab. Dort besuchte ich Kistner, den bekannten Musikverleger, dem ich einige meiner Violinkompositionen zum Verlage anbieten wollte. Herr Kistner war aber, wie es schien, für mich unbekannten Fiedler nicht zu sprechen, denn trotz mehrfacher Versuche gelang es mir nicht, bei ihm vorzukommen. Am Mittwoch kam nun der Tag der großen Gewandhausprobe für das Donnerstag-Konzert. Mit welchen bangen Gefühlen ich den Saal mit der Inschrift: „Res severa magnum gaudium" betrat, kann nur der nachempfinden, der weiß, von welcher Bedeutung damals ein öffentliches Auftreten in Leipzig war und welche verhängnisvollen Folgen ein etwaiger Mißerfolg nach sich ziehen konnte. Schon der Gedanke, daß hier Mendelssohn gewirkt hatte, erfüllte mich mit heiliger Scheu. Mit Todesverachtung nahm ich meine Geige, und nachdem das Tutti vorüber war, setzte ich dann mit einem Stoßgebet zu meinem Schutzpatron (welchem?) zum ersten Solo an. Wer beschreibt mein Erstaunen, als nach Vollendung des ersten Teiles des ersten Satzes Julius Rietz den Taktstock hinlegte und das ganze Orchester statt weiterzuspielen aufhörte und stürmisch applaudierte. Ich glaubte zu träumen, und wie im Rausche spielte ich weiter bis zu Ende, worauf wieder eine ganz stürmische Ovation erfolgte, die mich fast bis zu Tränen rührte.

Ich spielte noch ein ungarisches Impromptu von mir. Diese bis dahin in Deutschland noch wenig bekannte ungarische Musik befremdete etwas, und Rietz riet mir, doch etwas anderes zu wählen, er wollte mir noch eine Orchesterprobe bewilligen oder mich am Klavier begleiten. Ich lehnte aber ab, meine Komposition stand auf dem Programm, hätte ich etwas anderes gespielt, so würde man gesagt haben, die Komposition sei zu schlecht und man wolle sie mich nicht spielen lassen. Es hätte sich daher von selbst verstanden, daß ich keines meiner Manuskripte mehr an einen Verleger verkauft haben würde. Ich spielte daher va banque — und mein Impromptu. War der Erfolg schon auf der Probe ein großer, so gestaltete er sich am Abende der Aufführung geradezu zu einem überwältigenden, meine kühnsten Erwartungen weit übertreffenden. Man verlangte stürmisch eine Wiederholung meines kleinen ungarischen Impromptu, und als ich, erschöpft, wie ich war, zu Rietz sagte: „Wir wollen nur das Allegro wiederholen", rief Rietz: „Von Anfang!", und ich mußte in Gottes Namen das ganze schwere Stück nochmals spielen. Rietz umarmte mich vor dem ganzen Publikum, Altmeister Moscheles kam, um sich mir vorzustellen und mich in seine Familie einzuladen. Auch Julius Kistner, der noch am vorhergehenden Tage Unerreichbare, kam, um mich um Ueber-



Statue und Reliefs an Hähnels Beethoven-Denkmal in Bonn.



Die dramatische Musik.



Die Phantasie.

lassung des „Impromptu" für seinen Verlag zu ersuchen. Ich mußte ihm leider sagen, daß ich vor meiner Abreise von Pest das Stück nebst einer Transkription des Schulhoffschen Klavierstücks „Chant du Berger" an Schott in Mainz, dem ich beide Stücke gratis angeboten, gesandt habe, allerdings von ihm noch ohne Antwort sei. Ich telegraphierte daher an Schott, daß er mir beide Stücke zurückschicken möge, da ich das Impromptu an Kistner verkaufen könne, erhielt zunächst aber auch diesmal noch keine Antwort, indes nach einigen Tagen einen offenbar in aller Eile zusammengestellten Korrekturabzug —!

Von diesem denkwürdigsten Abende meines Künstlerlebens datiert mein ganzer, bescheidener Ruf her. Die „Signale". die große „Allgemeine Deutsche Zeitung" schrieben enthusiastische Berichte über mein Auftreten, und nun bekam ich von allen Seiten Engagements für Abonnementskonzerte. Drei Tage nach meinem Auftreten im Gewandhause spielte ich im Theater und drei Wochen später nochmals im Gewandhaus. Daß ein Künstler zweimal in einem Monat im Gewandhaus spielen durfte, war ein ganz exzeptionelles Ereignis. Man sprach davon, mich an Stelle Ferdinand Davids anzustellen, aber die Stelle Davids wurde damals noch nicht frei, die Unterhandlungen mit Köln zerschlugen sich, und so kehrte David wieder nach Leipzig zurück.

Noch eine mir unvergeßliche Erinnerung aus jenen Tagen! Eines Abends saß ich im Dunkeln in meinem Zimmer im Hotel de Bavière. Ich hatte ein Höllenfeuer in meinem Ofen und spielte ganz in der Nähe desselben, um mich an die Tropentemperatur des Gewandhaussaales zu gewöhnen, als es an der Türe klopfte und auf mein „Herein!" ein Herr ins Zimmer trat, der sich mir als Robert Franz aus Halle vorstellte und mich einlud, in einem der dortigen Abonnementskonzerte, die er dirigiere, zu spielen. Ich sagte selbstverständlich freudig zu, da ich dadurch Gelegenheit hatte, Franz, dessen Lieder ich hoch schätzte und liebte, näher kennen zu lernen. Robert Franz war eine durch und durch liebenswürdige und schlichte Persönlichkeit, die vom ersten Augenblick an für sich einnahm und die man nur um so mehr verehren und schätzen lernte, je näher man ihr trat. Ich war bei meinem jedesmaligen Aufenthalte in Halle viel bei ihm, und seine Kinder nannten mich nur Onkel Volkner. Ich mußte jedesmal mit ihm Bachsche Sonaten, deren Adagios er ganz besonders liebte, spielen. Interessant war es, ihn am Dirigentenpulte zu beobachten. Er schwelgte im Anblick der Partitur und hörte in seinem Enthusiasmus sein damals ziemlich primitives Orchester nicht. Die guten Hallenser hatten von der großen Bedeutung des Komponisten keine Ahnung, und er erzählte mir, daß von seiten des Komitees ihm insinuiert worden sei, die Sänger und Sängerinnen darauf aufmerksam zu machen, daß sie nicht immer Lieder von ihm singen sollten.

Originell konnte Franz in einzelnen seiner Bemerkungen sein, wie z. B. die Anweisung, die er einmal seinem Orchester gab: „Meine Herren, diese Stelle muß noch viel mehr schwefelgelb klingen." — Als er, noch ein Schüler von Schneider (in Dessau), seine erste Sonate komponiert hatte, schrieb er auf das Titelblatt: „Sonate pour le piano composée par Robert Franz. Oeuvre posthume." Von dem erstaunten Schneider darüber zur Rede gestellt, was er damit gemeint habe, meinte er ganz naiv: „Ich habe es auf einer Sonate von C. M. v. Weber gelesen, und da habe ich es auch auf das Titelblatt der meinigen gesetzt."

Um jene Zeit machte ich auch die Bekanntschaft von *Georg Goltermann*, der bereits mit seiner Symphonie einen sehr schönen Erfolg davongetragen hatte und mit dem mich aufrichtige Freundschaft bis zu seinem Tode verbunden hat. Bei einem Tanzabend bei Moscheles, bei dem ich auch von Weimar aus noch viel verkehrte, hatten wir beide, die wir nicht tanzten, die ehrenvolle Mission, den Ofen zu stützen, damit er nicht umfalle.

Mit Moscheles habe ich viel und oft musiziert und namentlich die Kreutzer-Sonate und die in c moll mehrmals mit ihm gespielt. Sein Klavierspiel war noch immer fein und vornehm trotz seines hohen Alters, und was etwa an Kraft fehlte, ersetzte seine geistvolle, pietätvolle Auffassung, entfernt von jeder Manieriertheit (wie wir sie leider jetzt so oft in den Kauf nehmen müssen) in vollem Maße. Musiziert wurde überhaupt viel in der Familie Moscheles. Man war in dieser Beziehung unersättlich. Frau Moscheles sang selbst sehr hübsch, und es war wirklich eine Freude und ein Genuß, sie mit ihrer Freundin, der Frau des Buchhändlers Geibel, Duette von Mendelssohn und Moscheles vortragen zu hören. Das Haus Moscheles war überhaupt sehr gastfrei und Leipziger wie fremde Künstler waren stets dort willkommen.

Ueber das Leipziger Gewandhauskonzert vom 18. Dezember, in dem, wie schon oben gesagt, mein künstlerischer Stern aufging, urteilte die „Deutsche Allgemeine Zeitung", soweit meine Leistung in Betracht kam: „Die Krone des Abends trug davon der Violinist Herr Edmund Singer aus Pest. Derselbe trug den ersten Satz des schwierigen Militärkonzerts von Lipinsky, sodann ein von ihm selbst komponiertes Impromptu hongrois vor und ward mit einem Beifall überschüttet, wie derselbe in den Annalen der Gewandhauskonzerte selten ist; seit sechs Jahren ist wenigstens ein ähnlicher nicht dagewesen. Was aber die Hauptsache dabei ist: der Künstler hat diesen Sturm des Entzückens vollkommen verdient. Hr. Singer ist, trotz seines noch ganz unbekannten Namens, unstreitig einer der ersten Violinisten, die jetzt leben; an Schönheit des Tones übertrifft er sie wahrscheinlich alle. Es ist ganz wunderbar, welchen gewaltigen, ergreifenden und doch zarten und weichen Ton er seinem Instrumente zu entlocken versteht! Dabei hört man niemals jenes unangenehme Kratzen, welches auch bedeutende Violinspieler als geniales Intermezzo hören lassen zu dürfen glauben, sondern alle seine Töne sind von einer Reinheit und Vollkommenheit, welche schwerlich ihresgleichen haben wird. Die Leichtigkeit und Gewandtheit, mit der er seine Geige behandelt, die vortreffliche Bogenführung, das vollkommenste Beherrschen der Saiten, das man sich nur denken kann, werden im Verein mit seinem bescheidenen Auftreten Hrn. Singer bald den Ruhm eines der ersten Geiger, die es gibt, erworben haben. Wer wenigstens ein solches Zeugnis aus dem Gewandhauskonzerte mitnimmt, wie er heute abend, der darf getrost mit erhobenem Kopfe in die Welt schreiten. Das Impromptu, mit dem Thema zweier ungarischer Nationalmelodien, bewies zugleich, daß Herr Singer ein nicht ungeschickter Komponist ist; dasselbe ist sehr artig und erhebt sich durch anspruchslose Gefälligkeit sehr über den gewöhnlichen Virtuosentand. Hoffentlich ist es uns vergönnt, den Künstler noch mehr als einmal hier zu hören. Wenn das Gerücht nicht trügt, soll sogar Aussicht vorhanden sein, den Künstler ganz für Leipzig zu gewinnen, wozu wir uns allerdings Glück wünschen dürften." (Fortsetzung folgt.)

Weihnachten im deutschen Volkslied.

Von FRITZ ERCKMANN (Alzey).

IN einer früheren Abhandlung („N. M.-Z." 1909 No. 6 und 8) wurde dargetan, welch reiche Quelle fröhlichster Weihnachtslieder dem Lande der Briten entspringt.

Es wurde gezeigt, daß das Weihnachtsfest einen zweifachen Charakter hat. Einmal ist es das Fest ungebändigter Fröhlichkeit, das der Norden geboren hat; dann ist es des Christen heiligstes Fest, das ihm der Süden gegeben hat. Die Weihnachtslieder Großbritanniens tragen zum Teil Spuren heidnischer Einflüsse, die wie Fäden das Gewebe der christlichen Lehren durchlaufen. Sie enthalten Bilder, von denen manche keltischer, manche skandinavischer, andere wieder römischer Natur sind und hallen wider von dem Echo der Zeiten, als Dänen und Sachsen im Lande herrschten.

Wie so ganz anders sind die Weihnachtslieder deutscher Stämme. Abgesehen von der nordwestlichsten Ecke des deutschen Vaterlandes, dem Lande der ernsten und verschlossenen Friesen, in deren Lieder hier und da noch das heidnische Element zu erkennen ist, haben wir eine reiche Fülle inniger Weihnachtslieder, zum größten Teil echte Volkslieder, die unmittelbar im Christentum fußen und aus ihm schöpfen.

Die folgenden Zeilen sollen zeigen, in welcher Weise das Weihnachtsfest auf die Phantasie und die dichterische Begabung des Volkes gewirkt hat. Es ist ein Stoff, dessen Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit in Verlegenheit setzen.

Rosegger [1] veröffentlicht drei Weihnachtslieder und erklärt in seiner schlichten Weise: „Erscheinen uns die alten Krippellieder den glatten, hochdeutsch gegebenen Poesien gegenüber auch trivial, sie sind es nicht; sie sind der Ausdruck eines kindlich heiteren Gemütes, sie verdienen dieselbe Achtung und Pflege, wie wir sie dem Volkslied im allgemeinen angedeihen lassen."

Als Beispiel diene ein Hirtenlied aus Ischl aus dem Jahre 1752, von dessen vierundzwanzig den Buchstaben des Alphabets entsprechenden Strophen folgendes genügen möge:

„A, a, a.
Was siach i hiatzund da?
Es laufen d' Hirten hin und her,
Koan Fried gibt's dö Nacht heunt mehr.
A, a, a — Was siach i hiatzund da?

B, b, b.
Auf! auf! mein Bruada, steh!
Ah, schaut nur beim Fenstal aus!
S' bleibt koan Halda nima z'Haus.
B, b, b — Auf! auf! mein Bruada, steh!

[1] Volksleben in Steiermark. II. 210 ff.

G, g, g.
Willst nöt?" Alloan i geh!
Es wird di reua, glaub es mir,
Stöffl, du vaschlaffes Tier!
G, g, g — Willst nöt? — Alloan i geh!

L, l, l.
A Par Lampl z'samt'n Fell
Will i kaffa mir nu gschwind
nacha Bethlahem fürs Kind;
L, l, l — A Par Lampl z'samt'n Fell.

T, t, t.
Wia gschiacht in Kind so weh:
Es muas Ochs und Oeselein
mit dem Aten hoazen ein.
T, t, t. — Wia gschiacht in Kind so weh!

U, u, u.
Wann's Oechsl schreit: Mumuh!
Und „ia ia" das Oeselein,
machen's warm dem Kindelein.
U, u, u. — Wann's Oechsl schreit: Mumuh!

Ein Lächeln drängt sich beim Lesen dieser naiven Darstellungsweise auf die Lippen, doch es erstirbt, sobald wir daran denken, welch heiliger Ernst dem bäuerlichen Dichter die Verse eingab. Kunstvolle Gebilde, wohlgedrechselte Redephrasen und feine Wendungen stehen ihm nicht zur Verfügung. Er behandelt den ganzen Stoff seiner bäuerlichen Vorstellungsweise gemäß.

Das katholische Volk feiert nicht allein ein Weihnachts**fest**, sondern die Weihnachts**zeit** von dem ersten Adventsonntage an (frühestens 27. November) bis zum Tage der Lichtmesse oder der „Reinigung Mariä" (2. Februar). Demgemäß scheiden sich die Weihnachtslieder in drei Gruppen: Die Lieder der ersten Gruppe besingen die Adventzeit, die der zweiten Gruppe das eigentliche Fest und die der dritten Gruppe die Nachfeier. Die mannigfachsten Motive hat sich das Volk zur Verherrlichung der Adventszeit ausgewählt, Motive, die zum Teil nicht von der Kirche hervorgehoben werden. Die Lieder der Vorzeit, die eine weihnächtige Luft atmen und einen festlichen Liederton anschlagen, feiern die Ankunft des Jesuskindes. Ein ungeduldiges Warten liegt über der Menschheit, das nur durch die Ankunft des Herrn gehoben wird. Der Dichter singt:

„O Heiland, reiß die Himmel auf,
Herab, herab vom Himmel lauf!
Reiß ab vom Himmel Tor und Tür,
Reiß ab, wo Schloß und Riegel für:
Komm, Jesu, zu uns!

O Erd' schlag aus, schlag aus, o Erd',
Daß Berg und Tal alles grün werd'!
O Erd', herfür dies' Blümlein bring,
o Heiland, aus der Erden spring:
Komm, Jesu, zu uns!" [1]

Zu den Adventliedern gehören die sogen. „**Herberglieder**", die sich mit der Ankunft der Jesuseltern in Bethlehem befassen. Menschliche Züge mannigfachster Art finden dichterische Verwendung:

„Felsenharte Bethlemiten,
wie könnt ihr so grausam sein
und Maria auf ihr Bitten
nicht den kleinsten Platz verleihn?

Ach, kein Winkel ist vorhanden,
niemand nimmt sich deiner an!
O des Undanks! O der Schanden!
Nirgends wird dir aufgetan!"

Die zarte, schüchterne und demütige Maria, das Jesuskind unter dem Herzen tragend, sucht mit ihrem Gemahl spät abends Unterkunft:

„Josef klopfte; sprach demütig:
Liebster Freund, ich bitte dich,
mach doch auf, sei doch so gütig,
laß uns Arme nicht im Stich!"

„Doch der Bauer kein Mitleid traget,
sprach: Ich hab für euch kein Ort;
lasset mich nur ungeplaget,
packet euch vom Hause fort!" [2]

Ueberall abgewiesen, schlagen sie endlich in einem armseligen Stalle bei dem Vieh das Nachtlager auf. Hier gab es genug Motive für den bäuerlichen Dichter, der voll Empörung den Bethlemitischen Frauen zuruft:

[1] Aus dem Salzkammergut.
[2] Aus Tirol.

„Ihr, Bethlehems Müetter, o schämet euch dann,
Daß ihr euren Erlöser so schimpflich empfangt;
ihr werd't's nach ihm rufen in bitterster Not,
Da euch König Herodes die Kindlein schlagt tot!"

* * *

Die **zweite** Gruppe der Weihnachtslieder handelt von der **Geburt Jesu** und den Begleitumständen. Hier finden wir mitunter Edelsteine von Liedern, naiv, lebendig, urwüchsig, treuherzig und gemütlich und der Herzschlag des Volkes trifft unser Ohr.

Einen breiten Raum nehmen die **Hirtenlieder** ein. Folgendes „Weihnachtslied mit Echo", eine Erzählung des Hirten von Christi Geburt, stammt wahrscheinlich aus einem Weihnachtsspiel und mag zu Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden sein, weil um diese Zeit die liebliche Spielerei mit dem Echo in der Literatur ihren Anfang nahm.[1]

Weihnachtslied mit Echo.



Der vollständige Text [2] vorstehenden Liedes lautet weiter:

Er sagt, es soll geboren sein
zu Bethlehem ein Kindelein.
Er sagt, das Kind läg da im Stall,
und sollt' die Welt erlösen all.
Als ich das Kind im Stall gesehn,
nicht wol konnt' ich von dannen gehn.
Das Kind zu mir sein Aeuglein wandt',
mein Herz gab ich in seine Hand.
Demütig küßt' ich seine Füß',
davon mein Mund war zuckersüß.
Als ich heimging, das Kind wollt' mit
und wollt' von mir abweichen nit.
Das Kind legt' ich an meine Brust
und macht' mir da all Herzenslust.
Den Schatz muß ich bewahren wol,
so bleibt mein Herz der Freuden voll.
Deß bin ich froh,
Benedicamus Domino.

In der Wiener Hofbibliothek liegt unter der Signatur 18. 724 (A. N. 38 B 48) eine aus 22 Blättern bestehende handschriftliche Sammlung **steirischer** Lieder aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, worin sich acht eigenartige Weihnachtslieder befinden. Die Sammlung führt den Titel: „Pastoral-Arien. Sind vermög hierinnen gesetzten Numern bey den zum Klavier gehörigen Pastoralien zu finden", und der Inhalt ist wie folgt:

„Grüß di Gott, o göttlanas Kind."
„Urberl thue von Schlaff aufsteh'n."
„Geh! Jackerl, geh geschwind!"
„Wachet, nit schlaffet ihr Hierden in Feld."

[1] **Böhme**, Altdeutsches Liederbuch, S. 632.
[2] **Haxthausen**, Geistliche Volkslieder, S. 86. (Paderborn 1850.)

„Bruda steh auf, steh und leg di rund an."
„Möcht i gerne wissen, was das Ding bedeut!"
„Hurschtig Buahma kömmts zusamm!"
„Herzliebstes Kindlein, mein Herr und mein Gott!"

Die Lieder sind erzählenden Inhalts. Wir hören beispielsweise, wie ein Junge den andern vom Schlaf aufweckt, worüber dieser ungeduldig wird. Er hört, daß der Himmel brenne, daß ein Engel ihm den Auftrag gegeben habe zu löschen und nach Bethlehem zu gehen —

„Dort werden wir treffen an
in einem Staal ain eisgrauen Mann.
Darbey soll seyn a Jungfrau rein,
vor ihr auf den Heu liegt a klains Kindelein."

Sie nehmen für das Kind ein Opfer mit:

„Schmalz, Eyr und Mehl, Salz, Lampl, Fell,
Das woll'n ma den Kindel mitbringa gar schnell."

In der Schlußstrophe beten sie das Jesuskind an und bitten um Vergebung der Sünden. So prunklos wie der Text ist auch die Melodie, die hier im Violinschlüssel und in singbarer Tonart folgen möge.



Eine weihevolle Weihnachtsstimmung liegt über den meisten Hirtenliedern. Die „felsenharten Bethlehemiten", die höhnischen, Herberg verweigernden „Stadtleut'" sind vergessen. Die ganze Aufmerksamkeit wendet sich dem Jesuskind und seinen Eltern zu.

Im Gegensatz zu solchen Liedern überrascht uns in andern der unerhört kecke und freie Ton, in dem die hehrsten Gestalten, die intimsten Ereignisse behandelt werden, ein Ton, der den Hörer verwirrt und den Gedanken aufdrängt, als ob hier mit dem Heiligsten Spott getrieben würde. Selbst der Herr ist vor diesem Bauernhumor nicht sicher. Josef wird als ein steinalter, zittriger Mann hingestellt, um dem Volke eindringlich vor Augen zu führen, daß er nicht der Vater Jesu sein kann. Im Sankt Oswalder Weihnachtsspiel singen die drei Hirten:

„Mein sagts ma, was fallt enk in Winta jetzt ein,
Daß's mit den kloan Kindl in da Költn mögts sein?
Magst es du kaum daleidn, du stoanalta Greis;
Hast Haar wiar Seidn, hübsch weng und schneeweiß."

In dem hessischen Weihnachtsspiel [2] wird er mit den Ausdrücken „alter Ziegenbart" und „alter grauer Bart" beehrt und sogar in eine Rauferei verwickelt. — Der nach Blut lechzende Herodes wird als ein dummer Teufel gemalt, der Stoff zum Lachen gibt und vor dem selbst der Henkersknecht den Humor nicht verliert, sondern nach Empfang des Trinkgeldes sich folgendermaßen verabschiedet:

„Ich bedank mich, Eure Majestät, für das Trinkgeld.
Jetzt kann ich schon wiederum weitergehn.
Han wir etwa um mehres zu handeln?
Behüt dich Gott, du schwarzbartigs Manndl!" [3]

Ebenso humorvoll ist die Ueberreichung verschiedener Gaben durch die Hirten. In einem Hirtenlied des Sankt Oswalder Weihnachtsspiels [4] singt Lomo:

„Wer soll eahm bringa, daß doch hat zun Löbn?
Ih that ja mein lötzts Hemad a nu hergöbn.
Da Christel, der kaft uns a guats Seitl Wein,
Da Thomal kaft Semmeln zun Eindunga drein.
Aft mecht'n mar a nu a guats Kitzl habn,
in Nachban sein Hiasei der hilft uns schon tragn."

[1] Im Original steht h, was offenbar ein Fehler ist.
[2] Freybe, Zeitschrift für historische Theologie. 1869.
[3] Ein geistliches Gespiel aus Obersteiermark. (Weinhold, Weihnacht-Spiele und -Lieder. Graz 1853.)
[4] Tailler, Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol, S. 247. (Innsbruck 1883.)

Selbst der „stoanalta Vatter" geht nicht leer aus, denn eine Strophe eines oberbayrischen Sternsingerliedes [1] berichtet:

„I sollt enk was schenka,
han aber nöt vil,
Eier, Schmalz und Buttern,
und a Kannel Goaßemill;
und i häd no dader
an Zwetschgenbranntwei',
der ghört für dein Vader,
dir möcht er z'stark sei!"

In einem Tiroler Weihnachtslied will der Dichter dem neugeborenen Jesusknaben wegen dessen „heunt zu Bethlehem der groaße Lärm auskömma is", „sprozete Krapflen" bringen und leiht sich dazu einen Ranzen:

„Krumper Hax-Martinsbua
leih ma dein' Raonz'n,
heunt muaß i fluxi za Kirchfaohrt'n gien;
i hatt' jao wohl selba zwoa,
aober koan gaonz'n."

Der Bauer kann dem kleinen Jesus kein Gold, keinen Weihrauch, noch Myrrhen geben, aber er gibt, was er hat: Eier, Schmalz, Butter, Geisenmilch, „sprozete Krapflen" und sogar Zwetschenbranntwein für den Vater.

Die von „viel eisern g'harnischt Mana, Soldaten ohne End" und einem „Elefanten" begleiteten drei Könige aus dem Morgenland werden folgendermaßen besungen:



„Zwoa ritten hinta seina,
dö gangan entla an,
da oan wol gar a feina,
war gar a liaba Mann.
A Gwantung habns von lauta Schen,
von Gold toans machti schein.
Da deng i ma, so viel i kenn,
des müeßen Kining sein."

Zu diesen Liedern gehören einige Volksprodukte, die als Kuriosa gelten, wie beispielsweise das

„Krippellied des Igtalieners".

Gestern um das Mitternakt
ab ig Immel regt betrak;
Engel is viel aba flogn, —
hat mir moani nitz betrogn —
von da Immel auf das Weit;
hat mir Ding wol seli freut.

Hab i segen Schaf und Ochs
mit das Gabel auf das Gopf;
tat i meine Stecken habn,
tat i Ochs schwind aussi jagn,
daß er nit den Krippl preißt
oder gar die Kindl beißt.

Bald ig so der Gripl sig,
tat ig herbig freuen mig.
Mutter laßt das Hergott trink'n,
Vater tut mir eini wink'n;
laßt der Gindl mig schaun an,
dieses allerliebste Mann!"

[1] Arthur Bonus, Deutsche Weihnacht, S. 198. (München und Leipzig.)

Dieses im ganzen elf Strophen enthaltende sonderbare Lied hat jedenfalls seine Wirkung nicht verfehlt, wenn es von der geeigneten Persönlichkeit vorgetragen wurde.

Zur Rechtfertigung und Würdigung der in vielen Hirten- und Krippenliedern ausgedrückten Intimität, die durch Hereinziehung mannigfacher Bibelstellen um so befremdender wirkt, weil diese die übermütige Fröhlichkeit gewissermaßen stören, haben wir uns die Kreise vor Augen zu rufen, in denen diese Lieder entstanden sind und in denen sie verstanden und genossen werden. Der bäuerliche Dichter entnimmt seine Ausdrücke dem Wortschatz seiner nächsten Umgebung. Unbeleckt von der Kultur, die er nicht begreifen könnte und unbeeinflußt von seinem Priester, der keine Veranlassung findet, einzugreifen, erblühen die Hirtenlieder dem heimischen Hirtenleben mit seinen beschränkten bäuerlichen Anschauungen und kleinem Wortschatz. Es ist ein Stück Heimatgeschichte, die uns durch ihre Hilflosigkeit rührt, entwaffnet und die Feder der strengen Kritik aus der Hand zieht. Mancher, der diese Volksdichtung in Bausch und Bogen verdammen möchte, käme wohl ihrem wahren Wesen näher, wenn er die charakteristische Verbindung des Erhabenen und Göttlichen mit dem Scherz und gutmütigen Spott ehrlich anerkennen wollte.

Es wäre aber verfehlt, anzunehmen, die Obrigkeit habe **nie** Zensur ausgeübt. Wir wissen, daß einige Stadträte zu Ende des Mittelalters den Sternsingern das Liedersingen auf der Straße untersagten, und ein Dekret König Ferdinands von 1528 setzte sogar die **Todesstrafe** auf den bloßen Besitz von Hirtenliedern und Weihnachtsspielen im allgemeinen. Die Behörde mochte Ursache haben einzuschreiten, da die übertriebene Weihnachtsfreude, die sie als Unfug erklärte, selbst am Hochaltar und zwar in der Form von Tänzen Ausdruck fand. Noch um das Jahr 1520 führten in Oberbayern Jünglinge und Mädchen Reigentänze vor einer auf dem Altar ruhenden Puppe aus, die den neugeborenen Jesusknaben darstellte. Die Gemeinde sang dazu, klatschte mit den Händen und Organist und selbst Priester stimmten in die allgemeine Freude ein.

Die alte germanische Lust am Reigentanze hat offenbaren Einfluß auf die Gestaltung des deutschen Weihnachtsliedes ausgeübt. Im Mittelalter war es vielfach üblich, bei der kirchlichen Weihnachtsfeier in der Kirche zu tanzen. In Luthers Kinderlied: „Vom Himmel hoch da komm' ich her", heißt es: „Davon ich allzeit fröhlich sei, zu springen, singen immer frei." Und in Spanien besteht bis auf den heutigen Tag das Institut der Seises (wörtlich die Sechse), einer Gruppe von Knaben im Alter von zwölf bis siebzehn Jahren, die an den hohen Kirchenfesten unter dem Klange elfenbeinerner Kastagnetten und dem Absingen geeigneter Lieder ernste und gehaltene Tanzbewegungen ausführen. Der Idee nach soll der Aufführung der Tanz Davids um die Bundeslade zugrunde liegen [1].

(Schluß folgt.)

[1] **Albert Czerwinski**, Brevier der Tanzkunst, S. 108. (Leipzig 1879.)

Der Großen Oper kleines Ende.

Ein Berliner Märchen.

Es war einmal ein Idealist. Der hatte den Mut, offen auszusprechen, daß die Berliner Königl. Hofoper in vielen Hinsichten nicht das leistet, was man ihr zutrauen dürfte. Und wie er gesprochen hatte, siehe, da traten auch andere Idealisten auf, die nun auch den Mut zum Wort fanden. Und ihre Schar wuchs und wuchs von Tag zu Tag. Da kamen Männer, denen andere als künstlerische Dinge ein Ideal sind, z. B. mit tropischer Ueppigkeit wachsende Geldsäcke. Diese sehr gewitzte Sorte Idealisten versuchte der anderen gar harm- und selbstlosen klar zu machen, daß aus ihren Beuteln in uneigennütziger Weise die nötigen Mittel zu einer neuen Oper fließen könnten, wenn die Uneigennützigkeit durch reichlichen Gewinn belohnt wird. Schon viel Jahre dauerte ein derartiges Hinundherspielen, und zur Hundstagszeit sah es häufig so aus, wie wenn etwas aus einer neuen Oper werden könnte. Aber in der darauffolgenden Winterkälte fror alles wieder ein.

Da aber kam eines Tages ein mächtiger Grundstückskönig aus dem westlichen Reich am Kurfürstendamm. Der bot eine große Lücke in der Häuserflucht seines Reiches „wohlfeil" für zwei Millionen an. Die Regierung von Charlottenburg, innerhalb dessen Grenzen auch jenes Grundstückkönigs Reich liegt, machte Miene, den Bau eines Opernhauses zu unterstützen. Da fingen selbst zaghafte Herzen an, hoffnungsvoll zu schlagen und die harmlosen Idealisten sagten: „Seht ihr, ihr Ungläubigen, die Kraft des Idealismus wird siegen!" Jener König aber, der ein weiser und umsichtiger König ist, besuchte den Musikpapst und beriet sich mit ihm ob der lockenden Möglichkeiten eines Gewinnes. „Wenn du mir hilfst," so sagte der König, „so sollst du gute Prozente abbekommen, der z. B. die Form eines Engagementsmonopols für den Kunsttempel, der in meinem Reiche errichtet werden soll, haben könnte." Da stöhnte der andere äußerlich, und freute sich wohl innerlich und sagte seine Hilfe zu. Dann riefen sie sich noch andere kluge Leute als Minister herbei, arbeiteten ein übersichtliches Budget für eine große Oper aus, verteilten es nach allen Himmelsrichtungen und harrten der Millionen, die kommen sollten. Das alles erfreute die Idealisten gar sehr, und sie würden mit beiden Händen in ihre Beutel gefaßt haben, wenn es sich gelohnt hätte. Aber Idealisten sind meist ganz arm, sie leben von ihrem Idealismus wie die Reichen von ihren Zinsen. Nun kamen aber auch andere, die sich Sachverständige nannten, und sagten, daß man mit einem solchen Budget keine Große Oper halten könnte; und dann kamen welche, die meinten, daß die Erlaubnis zu einem solchen idealen Unternehmen „Ganz Oben" nimmermehr erteilt werden würde, weil zu befürchten sei, daß die neue Oper ohne große Schwierigkeiten besser werden könnte, als es die Königl. Hofoper ist. Und dann kamen noch sehr viel andere Bedenken, und vor lauter Bedenken vergaßen die Leute ihre Millionen in den Dienst der Sache zu stellen.

Eines Morgens aber wurde von einem Bauplan gesprochen, der ganz Wunderbares versprach. Da glaubten einige Zweifler abermals an den Ernst der Sache. Sie sahen sich den Plan an und gingen sogar nach dem Kurfürstendamm, wo sie in jener Lücke ein großes Schild eingepflanzt fanden, auf dem zu lesen war, daß hier die Große Oper in absehbarer Zeit eröffnet werden würde. Der Glaube wuchs beständig. Dann war eines anderen Morgens in den Zeitungen zu lesen, daß ein würdiger, hochangesehener Theaterfürst mit dem Gouvernement der Großen Oper betraut worden sei, noch ehe ein Stein des Baus in den Boden gelegt war. Darob freuten sich die Idealisten gar inniglich. Darob brummten die Pessimisten gar kontrabaßlich. Und noch mancherlei war in den öffentlichen Blättern zu lesen, nur nicht, daß die Millionen schon gekommen seien; nur nicht, daß die Stadtregierung von Charlottenburg noch immer Lust zu der Sache habe; nur nicht, daß man nun sicher sein dürfe, in absehbarer Zeit in den neuen Operntempel einziehen zu können.

Da nahte sich ganz unerwartet eines Tages „Ein Unsichtbarer Feind". Der sagte, daß die Straße an der Stelle, wo der neue Bau sich erheben sollte, nicht breit genug sei. Das betrübte die Idealisten ein wenig, aber man wußte, daß der Plan leicht geändert werden könnte. Er wurde geändert. Doch wiederum nahte der Unsichtbare und sagte, daß die Pläne so noch immer nicht ausgeführt werden könnten. Man änderte abermals. Doch der Unsichtbare war ein größerer Nörgler als die Baumeister glaubten; er war wieder nicht zufrieden. Da merkten der König und die Seinen, daß der Unsichtbare mehr wollte, als er ihnen sagen ließ: er wollte keine Große Oper! Nun ging man zu einem sehr hohen Sichtbaren, der noch über dem Unsichtbaren steht und Minister genannt wird, um Beschwerde zu führen. Aber auch der Sichtbare schien das Werk nicht erstehen sehen zu wollen, denn er sagte, der Nörgler habe nichts getan, worüber Beschwerde geführt werden könne. Da ward allen Idealisten, dem König und den Seinen klar, daß die Oberste Gewalt der Ansicht sei, sie gebe in ihrem Hofopernhaus genug der Bildung für Bildungsbedürftige. Nun strahlten die Pessimisten ob ihrer richtigen Voraussagen. Warum auch sollte etwas entstehen, was womöglich besser bilden würde als das Alte? Warum etwas Besseres schaffen, wenn das Alte schlecht genug ist? Warum dem Volk von privater Seite mehr bieten als die Oberste Gewalt es tut? Warum muß denn überhaupt das Volk immer etwas mit der Bildung vorhaben? Denkt man nicht mit Schaudern an die Fälle, wo die Kücken klüger gewesen sind als die Hennen und womöglich recht gehabt haben? Nein, nur nicht noch mehr Kunstbildung! Die Kunst kann arm und reich ohne Standesunterschied im gleichen Maß beglücken; sie ist also ein gefährlich Ding für ein aufstrebendes Volk. — Und da alle Hoffnungsvollen nun einsahen, daß auch diesmal nichts mit dem Ding werden würde, gingen sie traurig auseinander; und als jeder allein war, schluchzte er heftig in sein Schnupftuch hinein und jammerte: warum sind wir in Preußen, warum sind wir in Preußen? Hu, hu, hu — — in Preußen?

Einer der Schluchzenden aber wurde von einem alten Philosophen gehört, der gar manche geheime Zusammenhänge erkannt hatte. Der Alte klopfte ihm auf die Schulter und sagte: „Beruhige dich, mein Sohn, 's ist nicht nur dein Staat, der dir deine Hoffnung auf einen Galerieplatz geraubt hat. Weißt du, jener König ist nicht so uneigennützig gewesen als ihr alle denkt. Er hat wohl geglaubt, daß er von Charlottenburg das Baugeld und durch die Aktiengesellschaft seine Millionen für sein Grundstück bekommen könne. Aber da beides nicht gekommen ist, mag er die

Lust verloren und sich gesagt haben: warum soll ich zu meinem schönen Grundstück auch noch das Baugeld fügen? Wer weiß, ob eine Oper geht; wenn nicht, so verliere ich sehr viel. Ja, mit anderer Leute Geld kann man das wohl riskieren, aber mit dem eigenen? Sollte es der König nicht versucht haben, auf recht elegante Art aus diesem Dilemma herauszukommen, indem die Entwürfe immer gerade in dem nicht ganz einwandfrei gemacht worden sind, woran der Unsichtbare auszusetzen hatte? Ja, mein lieber Sohn, ich weiß es ja nicht, ob dieser König das so gemacht hat, aber es ist doch sonderbar genug, daß der Unsichtbare niemals zu befriedigen gewesen ist. — Die Baumeister müssen doch wissen, was erlaubt ist und was nicht. — Nun, mein lieber Freund, schluchze weiter, bis dein Schnupftuch überläuft, trauere um die entschwundene Hoffnung, und wenn du einmal deinen Drang nach Opernaufführungen stillen willst, so rate ich dir, spare deine Groschen und nimm dir einmal acht Tage Winterferien. Die verbringst du in Dresden, wo du allabendlich eine viel schönere Vorstellung sehen kannst als in Berlin. Siehe, dort lacht dir der Olymp!" **H. W. Draber**

Karl von Kaskel: „Der Gefangene der Zarin".

Oper in zwei Akten (nach einem Stoffe von Bayard und Lafont).

(Uraufführung im Kgl. Opernhause zu Dresden am 12. Nov.)

KARL v. Kaskel ist eine versonnene, in sich gekehrte Musikernatur. Seine Werke geben sich ohne jede Prätension. Die Sensation ist ihnen und ihrem Schöpfer fremd. Die Hauptstärke des Komponisten liegt im Lyrischen. Es beweisen das die vielen Lieder, unter denen sich Perlen feingeschliffener Tonpoesie befinden, die Sinn für klaren melodischen Ausdruck und schöngeistige Formensprache zeigen. Auch die Orchesterstücke „Lustspielouvertüre", „Ballade", „Humoreske" lassen das erkennen. Nicht zuletzt seine Opern, von denen in dieser Beziehung nur die Arbeiten der Sturm- und Drangperiode, die im Fahrwasser der Mascagnitis segelnden Erstlinge „Hochzeitsmorgen" und „Sjula" auszunehmen wären. Schon die dritte Oper „Die Bettlerin vom Pont des Arts" zeigt selbständige Züge in Menge. Ihre Melodie wurzelt im Volkstümlichen. Das Werk ging an etwa dreißig Bühnen in Szene. Ueberall gefiel die durchsichtige, von aller Schwülstigkeit sich freihaltende Musik. Ueber „Dusele und Babeli", der echten Landsknechtsoper, und dem einaktigen Stimmungsbilde „Die Nachtigall" kam Karl v. Kaskel dann zum „*Gefangenen der Zarin*".

Schon der Stoff mußte jeden Musiker reizen. *Rudolf Lothar* schuf ein spannendes Libretto, dessen Handlung sich folgendermaßen gliedert: Um die Mitte des 18. Jahrhunderts konspirierte der Herzog von Kurland gegen die Zarin Elisabeth von Rußland, wurde gefangen genommen und nach der Festung Schlüsselburg gebracht. Dort befand sich wegen Liebeshändel mit der Frau des Polizeiministers Grafen Walloff der Leutnant Romanuski, der sich jedoch der entgegenkommendsten Behandlung seitens des Kommandanten und seiner Tochter erfreute. In einem Harfenkasten, der zu seiner eigenen Rettung bestimmt ist, läßt Romanuski den ihm unbekannten Herzog entfliehen; dann wird er vom Grafen Walloff für den Kurländer gehalten. Die nachfolgende Zarin, die verschleiert erscheint, ist erstaunt, statt des Hochverräters einen Schwärmer zu finden, der partout mit ihr t a n z e n will. Der zweite Akt zeigt einen Ball im Sommerpalaste der Zarin. Elisabeth und Sascha tanzen. Im Verlaufe des Aktes redet sich der Leutnant in immer glühendere Liebesleidenschaft hinein. Vergebens warnt Graf Walloff, die Zarin tändelt mit ihrem Gefangenen. Sie wünscht, daß er ihr neues Klavier prüfe. Nachdem große Liebesszene. „Wer seine Kaiserin geküßt, darf kein Gefangener sein." Auch den angeblich noch in der Festung befindlichen Leutnant Romanuski hat die Kaiserin begnadigt. Da meldet Graf Walloff den Anmarsch der Rebellen. Elisabeth will selbst die Offiziere führen. „Schwerterweihe." Draußen ergibt sich der Herzog von Kurland, dem freies Geleit zugesichert wird, wenn er Rußland verläßt. Romanuski verweist die um sein und ihres Vaters Leben zitternde Feodora an den in Schlüsselburg ihrer harrenden Leutnant Iwan. Er selbst bleibt, nachdem ihm Elisabeth die l i n k e Hand gereicht, als ihres Herzens Nächster, „Gefangener der Zarin".

Zu diesen Vorgängen, die im Expositionsakte sich etwas langsamer abwickeln, wie in dem famosen zweiten Akte, hat Karl v. Kaskel eine in vornehmer Tonsprache und sehr charakteristischen Einzelmotiven gehaltene M u s i k geschrieben, zu deren wertvollsten Stellen die wirklich originelle „Klavierszene", die überaus schwungvolle „Liebesszene" und die schon erwähnte „Schwerterweihe" zählen. Liegt auch der Schwerpunkt im O r c h e s t e r, aus dem pikant rhythmisierte Holzbläser-Figuren, schwellende Geigenharmonien und schimmernde Harfenglissandos aufleuchten, so sind doch auch die Singstimmen mit vielem Geschmack behandelt. Karl v. Kaskel, dem man nirgendwo eine aus dem schönen Ebenmaß der Ausdrucksweise herausstechende Trivialität nachsagen kann, greift auch andererseits niemals zu groben Effekten. Er bleibt stets und überall der vornehme Musiker, als der er ja seit Jahren bekannt und geschätzt ist. Er beherrscht den musikalischen Konversationston und überläßt die wesentlichste Charakterisierung mit Recht dem Orchester, ohne dabei auf die melodische Linienführung der Singstimmen zu verzichten. An den Höhepunkten der Oper fließen dann Singstimmen und Begleitung zu harmonischer Klangwirkung zusammen. Ein großer Vorzug der Musik ist, daß sie nie sentimental wird. — Die Aufführung unter Herrn *v. Schuchs* sorgsamer und feinfühliger Leitung (Regie: Herr *Trummer*) war ausgezeichnet. *Eva v. d. Osten* (Zarewna), Frau *Minnie Nast* (Feodora) sind in erster Linie zu nennen, weiter die Herren *Sembach* (Sascha), *Trede* (Graf Walloff), *Zottmayr* (Festungskommandant). Die reizvollen Bühnenbilder der Kunstmaler Altenkirch und Oberinspektor Hasait wie auch die prächtige kostümliche Ausstattung (Prof. Fanto) entsprachen dem Renommee der Dresdner Hofoper. Nach dem Schlußakte wurden die Hauptdarsteller mehr als zwanzigmal gerufen. Die Oper, die schon im Manuskript, lange vor der Dresdner Uraufführung von den Hoftheatern in W i e n und M ü n c h e n (durch Vermittelung des Verlags „Harmonie", Berlin) angenommen wurde, wird auch in dieser Spielzeit über eine Reihe anderer Bühnen gehen. **Heinr. Platzbecker.**

Alfred Kaiser: „Stella maris".

Musikalisches Schauspiel in drei Akten.

(Uraufführung am 25. November 1910 zu Düsseldorf.)

DER gute Ruf, den der Komponist der Oper „Die schwarze Nina" in der musikalischen Welt genießt, hatte viele Bühnenleiter und Vertreter der Presse zur Uraufführung seines neuen Werkes „Stella maris" versammelt. Ein fast ausverkauftes Haus bereitete diesem und seiner Wiedergabe eine überaus freundliche Aufnahme. Die Handlung spielt in der Bretagne. Sie bietet ein getreues, gut erschautes Bild von dem Leben der Seeleute der Finistère und ist trotz verschiedener Weitschweifigkeiten im ersten und des theatralischen Aufputzes in den beiden anderen Akten zu wirksamen Steigerungen aufgebaut. Die deutsche Uebersetzung des Buches von *Henri Renvers* besorgte der Komponist selbst.

Der Fischer Yanik hat sein Dorf verlassen, um seiner Braut Marga eine Mitgift zu erwerben. Jahrelang wartet Marga vergebens auf seine Rückkehr. Das Bild des Vorspieles zeigt sie, wie sie sehnsuchtsvoll auf das weite Meer hinausschaut. Schließlich willigt sie in die Heirat mit Sylvain, dem treuen Freunde in Stunden bitterer Not. Am Hochzeitsfeste wird Yanik aus Sturmesnöten, die seine endliche Heimkehr erschwerten, gerettet. Wie er sieht, was vorgeht, beschimpft er die untreue Braut und bedroht ihren Freier. Sein Benehmen verwandelt Margas Liebe zu ihm in Haß. Sie tritt mit Sylvain vor den Altar. Aber die Unheil verkündende Prophezeiung eines Bettlers, Yaniks Anwesenheit im Dorfe ängstigen die junge Frau, und um den Gatten vor Yaniks Nachstellungen zu sichern, gewährt sie diesem ein Stelldichein unter der Bedingung, daß er die Heimat für immer verläßt. Sylvain, von Margas verstörtem, scheuem Wesen befremdet, erfährt schließlich, was geschehen, und verzeiht ihr den Fehltritt, den sie, um ihn zu retten, beging, während Yanik mit den ausziehenden Seeleuten abreist. Die Handlung wird von dem Komponisten symbolisch behandelt. Dem Titel ist Kapitel 8 Vers 7 des Johannes-Evangeliums unterlegt: „Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie". Der Stern, der Marga Hilfe bringen soll in ihrer Seelennot, ist die Mutter Gottes. Das rächende Meer ist als feindliches Prinzip gedacht. Es bringt Yanik zurück, damit er die ihm versprochene Liebe genießt; dann nimmt es ihn wieder zu sich. Die Leitmotive, das Verhältnis Margas zu Yanik, zu Sylvain symbolisierend, das Schutzmotiv des Sternes, das Motiv des Meeres, werden unaufdringlich verwendet. Die Musik schildert lediglich die Seelenstimmung der handelnden Personen. Sie ist gut theatralisch im besseren Sinne des Wortes, melodisch, charakterisiert mit gut gewählten Mitteln, malt in wirksamen Farben, ist dem volkstümlichen Stoffe durchaus angepaßt und vorzüglich instrumentiert. Die nationalen Tänze, die Lieder der Bretagne, welche einen etwas breiten Raum beanspruchen, bieten viel Anziehendes. Der zweite Akt

ist in Stimmung und Anlage am besten geraten. Auch der letzte Aufzug bietet Schönes, verrät den begabten, selbständigen Tondichter in jeder Note. Die Gesangsstimme ist geschickt behandelt, die Chöre klingen ausgezeichnet.

Die Wiedergabe des Werkes war würdig und eindrucksvoll. In den Hauptpartien zeichneten sich *Ida Salden* (Marga), *Julius Barré* (Yanik), *Gustav Waschow* aus. *Alfred Fröhlich* leitete die Aufführung mit sichtlicher Hingabe für die Aufgabe und großem Verständnis. Auch *Lefflers* Regie wurde der Oper weitgehendst gerecht. Der Komponist wurde durch vielmaligen Hervorruf nach den Aktschlüssen mit den Darstellern ausgezeichnet. Bremen und Barmen haben das Werk bereits erworben. **A. Eccarius-Sieber.**

Kritische Rundschau

Bremen. „Talitha Kumi" („Die Tochter des Jairus"), geistliches Mysterium von *Wolf-Ferrari*, hat in der Domkirche seine Uraufführung erlebt, die unter der künstlerischen Leitung von Prof. *Ed. Nößler* eine große Wirkung hinterließ. Das Werk hat eigenartige musikalische Schönheiten in seiner Polyphonie und in der Harmonik, besonders in den melodischen Chorsätzen. Befremdend aber wirkt, daß durch allzu lange Zwischenspiele des Orchesters die Worte des Textes, die sich an den Bibeltext anschließen, getrennt werden, was den Genuß des Ganzen stört. *J. B.*

Chemnitz. Die hier im voraus viel besprochene Uraufführung „Das große Narrenspiel" ist vorüber. Die Verfasser sind der Dichter *F. E. Köhler-Haussen* in Dresden und der nicht unvorteilhaft bekannte Komponist und Musikschriftsteller *Paul Colberg*, aus Halle gebürtig. Ihre gemeinsame Arbeit nennen sie eine „Sprechtondichtung", ein etwas gruseliges Wort. Der Dichter will Liebe und Liebesleid schildern und wählt zum Vermittler seines Stoffes den bekannten Narrentyp „Pierrot", womit er sagen will, daß Liebe, die vergeblich nach Unerreichbarem schmachtet, an sich etwas „Närrisches" ist und Narren machen muß. Er läßt seinen Pierrot träumen, daß ihn die geliebte Kolumbine hintergeht und der vermeintlich Betrogene empfindet im Traumleben alle Grade des Liebeswehes bis zur Raserei, um schließlich beim Erwachen die alles versöhnende Wahrheit und seine Liebe jubelnd wieder zu finden. Dabei spricht der Dichter die Ansicht aus, daß diese tiefsten Erregungen des Menschenherzens in Worten allein nicht genügend zum Ausdrucke gebracht werden und deshalb der Tonsprache als Helferin nicht entbehren können. Es wird also hier die Mitwirkung der Musik direkt gefordert. Dieser Aufgabe hat sich Paul Colberg mit gutem Geschick und Gelingen unterzogen. Die Arbeit beider Autoren ist so ineinander aufgebaut, daß abwechselnd Dichter und Musiker zu Worte kommen. Was der eine in schwungvollen Versen kündet, nimmt der andere auf, um es nach seiner Weise fortzuspinnen und dem Herzen des Hörers noch verständlicher tönen zu lassen. Nur ganz selten, und auf wenige Takte beschränkt, fallen Ton und Wort zusammen, im Gegensatz zu der bekannteren Form des Melodrams, wo das viel häufiger und als Regel geschieht. Der Komponist gibt uns nicht allzuschwere Musik; er paßt sie natürlich der Hauptfigur der Dichtung an, einer Zirkus- oder Karnevalsgestalt, deren Dasein und Empfinden, musikalisch ausgedrückt, in der schwereren Form des Symphonikers nicht wahrscheinlich klingen würde. Nein, eine Symphonie ist Colbergs Musik nicht, will sie auch nicht sein — er selbst nennt sie eine Suite. Sie ist nicht uninteressant. Der geistvollen Dichtung entsprechend, gibt uns der Komponist eine Reihe wohldurchdachter Sätze in der von ihm als richtig erkannten Art, und verarbeitet seine Themen in angemessener Weise, durchaus nicht mangelhaft oder ungeschickt, man muß nur aus der Dichtung heraus die vorherrschend leichtere, rhythmische Bewegung verstehen wollen. Zu dramatisch höherem Schwunge kommt die Musik da, wo Verzweiflung und Wahnsinn oder Jubel über endliche Erlösung und Schicksalsversöhnung auszudrücken ist. Eine sachkundige Instrumentation in allen Teilen und die vom selbst dirigierenden Komponisten gegebene wirkungsvolle Herausarbeitung, im Vereine mit der glänzenden Leistung der städtischen Kapelle, brachten dem Werke einen schönen Erfolg. *-h.*

Plauen i. V. Die dreiaktige Oper „Das versunkene Dorf" hat ihre Uraufführung am Stadttheater unter großem Erfolge erlebt. Beide Verfasser sind allerdings Plauener. Die Musik ist von *Walter Dost*, der Text nach Baumbachs Sommermärchen „Das stille Dorf" von *Ernst Günther* ist mit viel Geschick dramatisiert worden. Um die Haupthandlung ranken sich eine Anzahl humorvoller, volkstümlicher Szenen. Die Musik W. Dosts trifft die gesunde volkstümliche Lustigkeit meist recht glücklich und knüpft damit an ältere Meister wie Lortzing an. Die ernsten Szenen sind allerdings nicht frei von Wagnerischem Geist. Da das Orchester durchaus polyphon gehalten ist und ziemlich ausgiebig mit Leit- und Erinnerungsmotiven gearbeitet wird, kommt freilich eine gewisse Stilverquickung zustande, wie sie schon Siegfried Wagner in seinen romantischen Volksopern aufweist. Walter Dost ist jedoch noch jung, und da das „Versunkene Dorf" beweist, daß er aus den streng Wagnerschen Bahnen, denen er in seinem Erstlingsmusikdrama „Ullranda" folgte, herauszutreten beginnt, so darf man der Hoffnung Raum geben, in Zukunft bei ihm einmal einen Stil eigener Prägung zu finden. *Kurt M. Franke.*

Zürich. Unser Stadttheater hat zwei interessante musikalische Werke erstmalig in deutscher Sprache zur Aufführung gebracht. Zunächst die lyrische Szene in einem Akt „Der verlorene Sohn" („L'enfant prodigue") von *Claude Debussy.* Ursprünglich als Kantate gedacht, ist dieses Erstlingswerk, mit dessen Komposition Debussy im Jahre 1884 den Rompreis errang, seit der ersten, vom Pariser Konservatorium arrangierten Aufführung nie auf der Bühne erschienen. Den „Reformator der modernen Musik in Frankreich", als welcher Debussy heute von einem Kreise begeisterter Anhänger gefeiert wird, sucht man in der Partitur des „Verlorenen Sohnes" vergeblich, sie verrät vielmehr noch eine große Abhängigkeit von Wagner, Bizet und Gounod, aber es ist unbedingt eine Musik von zwingendem Stimmungszauber, warmer Melodik und geschmackvoller Instrumentation, die mit einem zarten Duft die lyrische Szene der Rückkehr des verlorenen Sohnes umgibt. — Das zweite Werk des Abends war die dramatische Legende (in zwei Akten) „Die Sennen", eine Schöpfung des in Paris lebenden schweizerischen Komponisten *Gustave Doret*, die bereits vor vier Jahren unter dem Titel „Les Armaillis" ihre Uraufführung an der Opéra Comique in Paris erlebte, dauernd auf dem Repertoire dieser Bühne verblieb und auf einer Anzahl weiterer französischer Bühnen erfolgreich in Szene ging. Die Partitur des Werkes setzt sich aus volkstümlichen Aelplerweisen und Partien eigener musikalischer Erfindung von dramatischer Durchschlagskraft zusammen. Die Eifersuchts-, Mord- und Reueszenen der Handlung gaben dem Komponisten reichlich Gelegenheit zu wirkungsvollen Tonmalereien. Ein sicheres Zeichen für Dorets musikalisch-dramatische Begabung ist, daß die Ausdrucksmittel seiner Tonsprache stets mit den Steigerungen der Handlung Schritt zu halten vermögen. Das Publikum spendete beiden Werken, die sehr sorgfältig einstudiert und geschmackvoll inszeniert wurden, begeisterten Beifall. Neben Kapellmeister *Conrad* machten sich die Herren Seidler als der verlorene Sohn, Bernardi und Engel als die beiden Sennen in hervorragender Weise um die Aufführung verdient. *E. Trp.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß soll in *Dresden* am 25. Januar seine Uraufführung erleben. Die erste Bühne, die nach Dresden den Rosenkavalier aufführt, wird voraussichtlich die Münchner Hofoper sein. Hier ist für die erste Aufführung des Rosenkavaliers der 29. Januar in Aussicht genommen.

— In der *Berliner* Komischen Oper hat Dr. *Max v. Oberleithners* Oper „Abbé Mouret" die erste Aufführung erlebt. Der Text stammt nach Zolas Roman von dem (verstorbenen) Adalbert v. Goldschmidt.

— Nachdem das *Leipziger* Stadttheater schon vor einigen Jahren unter Nikisch eine englische Uraufführung, die Oper „Strandrecht" von Miß E. Smyth, aufführte, hat an derselben Stätte unter Dr. Löwenfelds Regie und Kapellmeister Pollaks musikalischer Leitung wieder die Oper einer Frau, *Adela Maddisons* „Talisman", das Licht der Welt erblickt. An der Pleiße ist man zum mindesten galant.

— Die *Karlsruher* Oper hat nach Düsseldorf das Mysterium „Mahadeva" von *Felix Gotthelf* herausgebracht.

— Im *Breslauer* Stadttheater hat die Uraufführung der komischen Oper „Flaviennes Abenteuer" von *Josef V. v. Wöß* stattgefunden. Der Text stammt von Wilhelm Schriefer.

— „Der verlorene Sohn", *Claude Debussys* große, im Oratorienton gehaltene lyrische Szene („L'enfant prodigue") hat mit dem von Ernst Huldschinsky besorgten deutschen Text im *Magdeburger* Stadttheater ihre erste Aufführung in Deutschland erlebt.

— *Pierre Maurices* interessante Oper „Misé Brun" ist, nachdem sie der Komponist im ersten Akte einer Umarbeitung unterzogen hat, nun auch vom Neuen deutschen Landestheater in Prag und vom Aachener Stadttheater angenommen worden. Das Werk, das in Stuttgart die erfolgreiche Uraufführung erlebte, hat sich inzwischen eine Reihe von Bühnen erobert.

— *Franz Neumanns* Oper „Liebelei", Text nach Schnitzlers gleichnamigem Schauspiel, ist nun auch im Kieler Stadttheater gegeben worden.

— Zwischen der Hofopernddirektion in Wien und der Universal-Edition ist ein Vertrag abgeschlossen worden, wonach die dreiaktige Oper „Der ferne Klang“, Buch und Musik von *Franz Schreker*, für die kommende Saison zur Uraufführung erworben wurde. (Klavierauszug wird noch vor der Uraufführung im Verlage der Universal-Edition erscheinen.)

— In der *Pariser* Komischen Oper hat eine Oper „Macbeth“ die erste Aufführung erlebt, zu der der Schweizer Edmond Fleg das Textbuch nach Shakespeares Drama, Ernest Bloch, ein anderer Schweizer, die Musik geschrieben hat.

— *Gedenkfeier.* In *Mailand* ist die 200. Wiederkehr der Geburt *Pergolesis* durch eine große Gedenkfeier im Manzoni-Theater begangen worden. Mascagni hielt die Gedächtnisrede; dann wurden „Stabat Mater“ und „La serva padrona“ aufgeführt, wobei Damen der Mailänder Gesellschaft den Chor bildeten.

— Das Programm für die kommende Saison der *Mailänder* Scala ist jetzt zusammengestellt. Wagners „Siegfried“ eröffnet die Stagione, „Simon Boccanegra“ von Verdi folgt Cimarosas „Heimliche Ehe“. Die erste Uraufführung wird „Ariane und Blaubart“ von Paul Dukas sein, dann soll „Sappho“ von Paccini in Szene gehen, danach findet die Premiere des „Rosenkavaliers“ statt; es folgt „Die Schneeblume“ von Filiasi und zum Abschluß Gounods „Romeo und Julia“.

*

— Die „Deutsche Bach-Gesellschaft“ gibt bekannt, daß das nächste Bach-Fest im Frühjahr 1911 wieder in *Eisenach* veranstaltet wird, und zwar im Anschluß an die Einweihung einer neuen Orgel in der Stadtkirche, vor der das Standbild Bachs steht. Dem Fest werden die bedeutendsten Künstler Deutschlands beiwohnen.

— Auf Anregung von Prof. Klindworth wird der bekannte russische Komponist *Sergei Liapunow* am 20. Dezember in der Berliner Singakademie einige seiner Klavierkompositionen, darunter seine soeben erschienene Klaviersonate, vortragen.

— Die Erstaufführung eines Klavierkonzerts in h moll von *Hermann Zilcher* hat im zweiten Volkssymphoniekonzert in *München* stattgefunden.

— *Paul v. Klenaus* Streichquartett hat seine Uraufführung in *München* erlebt.

— Die *Dresdner* Künstler Johannes Kötzschke (Orgel), Marie Alberti (Gesang), Otto Urbach (Klavier), Kurt Schöne (Klavier), Elfriede Aulhorn-Baldamus (Violine) haben in *Dresden* einen wohlgelungenen „Reger-Abend“ gegeben, den Dr. Hugo Daffner durch einen Vortrag über Leben und Wirken Max Regers einleitete.

— Im Abonnementskonzert der Hofkapelle in *Stuttgart* unter Leitung von Max Schillings hat die Uraufführung eines Chorwerkes von *Karl Blevle*, „Mignons Beisetzung“, mit Erfolg stattgefunden. Karl Wendling spielte Schillings' Violinkonzert, das wie das prächtige Hochzeitslied großen Beifall fand. Im Hoftheater hatten wir die Premiere von *Pfitzners* „Armer Heinrich“; es soll demnächst Näheres darüber berichtet werden.

— Mehrere Uraufführungen sind im Leipziger Männerchor (Dir.: königl. Musikdirektor Gustav Wohlgemuth) an einem Abend herausgekommen: Männerchorwerke mit Orchester der Leipziger Tonsetzer Hans Sitt, Karg-Elert, Karl Schönherr, sowie von Paul Hertel, Karl Kämpf und Karl Führich.

— Madame Charles Cahier, die Altistin der Wiener Hofoper, ist von Max Schillings eingeladen worden, beim nächsten Tonkünstlerfest in *Heidelberg* als Solistin mitzuwirken und hat bereits zugesagt.

— In *Mainz* hat *Rachmaninoff* im zweiten Symphoniekonzert von eigenen Kompositionen „Klavierkonzert in c moll“ und „Drei Präludien aus op. 23“ zum Vortrag gebracht.

— In *Bamberg* hat eine von dem Bamberger „Liederkranz“ vorbereitete Aufführung der Preiskomposition des Rheinischen Sängervereins „Prometheus“ für Männerchor, Soli und Orchester von *Jos. Brambach* stattgefunden.

— In *Halle* haben die drei Männerchöre „Lehrergesangverein“, „Sang und Klang“ und „Hallesche Liedertafel“ ein Uebereinkommen getroffen, jährlich ein gemeinsames großes Chorkonzert unter abwechselnder Leitung ihrer Dirigenten Prof. Otto Reubke, Hugo Hache, Bruno Heydrich zu veranstalten. Das erste soll im April 1911 stattfinden. (Das ist z. B. für Stuttgart schon oft in der Presse vorgeschlagen worden, damit wir hier mal endlich auch schwierigere moderne Chorwerke hören können. Bis jetzt waren die Anregungen leider vergeblich.)

— Der *Liegnitzer Musikverein* hat am Bußtage ein Konzert mit gemischten Chören von Händel, Bach und Mendelssohn gegeben. Einige Soli sangen die stimmbegabten Damen Hedwig Langer und O'Brien sowie Herr Michaelis sehr ansprechend. Die Breslauer Violinistin Ilse Späth, eine Schülerin Marteaus, zeigte in ihren Vorträgen vielversprechende Anlagen. — Die Aufführung von Sgambatis „Messa da Requiem“ durch die beiden Chorvereinigungen Singakademie und Männergesangsquartett erweckte unter Wilhelm Schoenerts Leitung großes Interesse. Ebenso Sgambatis D dur-Symphonie. *-rl.*

— *Weingartners* dritte Symphonie in E dur (op. 49) ist in einem Konzert der Philharmoniker unter Leitung des Komponisten in *Wien* zum ersten Male aufgeführt worden.

— Im Eröffnungskonzert der 99. Saison der Philharmonic Society in *London* hat Fritz Kreisler das sehnsüchtig erharrte Neue Konzert in h moll für Violine und Orchester von *Edward Elgar* (op. 61) unter Leitung des Komponisten aus der Taufe gehoben.

— Das neue Violinkonzert von *Max Bruch*, aus zwei Sätzen bestehend, erscheint Ende dieses Jahres, spätestens Anfang des nächsten Jahres bei Simrock, Berlin.

— *Jean Sibelius* hat soeben eine große symphonische Dichtung für Gesang und Orchester vollendet, die den gleichen herben symbolisierenden Stimmungsreiz ausüben soll wie die finnländische Volksdichtung oder die Bilder eines Axel Galén. Sibelius wird das Werk mit seiner berühmten Landsmännin Aino Ackté als Solistin zuerst in Deutschland in einer Reihe von Orchesterkonzerten selbst dirigieren. Die Erstaufführung soll am 17. Februar in München stattfinden.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Zum Kampf der Prinzessin Salome mit der Polizei.* Aus London wird geschrieben, daß nun endlich Richard Straußens „Salome“ unter der Leitung Thomas Beechams am Covent Garden Opera House aufgeführt werden wird, nachdem das Aufführungsverbot des Zensors seit beinahe einem ganzen Jahre auf dem Werk gelastet hat. Die erste Aufführung war für den 8. Dezember angesetzt. Infolge der Bekanntmachung, daß die Theaterkasse für die „Salome“-Vorstellung eröffnet sei, hatten sich schon in früher Morgenstunde Scharen von Wartenden angesammelt. In nicht ganz anderthalb Stunden waren alle Plätze ausverkauft, und später Kommende boten bis 100 Mark für Billets aus zweiter Hand. — Die „Frankf. Ztg.“ schreibt dazu: Die Unterhandlungen zwischen dem Lord Chamberlain (der obersten Zensurbehörde) und Beecham drohten sich noch im letzten Augenblicke zu zerschlagen, da von der Behörde geradezu lächerliche Veränderungen des Textes gefordert wurden. Um aber die gespannten Erwartungen der ganzen hiesigen Musikwelt nicht unerfüllt lassen zu müssen, hat sich Beecham entschlossen, das Werk im Sinne der Forderung des Lord Chamberlain aufzuführen. Danach werden alle biblischen Namen durch andere ersetzt, alle Anspielungen auf Christus und die Juden verändert und statt des Hauptes Johannes des Täufers wird das blutige Schwert des Henkers Salomen überbracht. (Ob diese Isolation des freien Englands als „splendid“ bezeichnet werden kann, überlassen wir dem Urteil der öffentlichen Meinung.) Inzwischen kommt aus dem ebenfalls „freien“ Amerika die Nachricht, daß im hochmoralischen Chicago das Schicksal der Prinzessin nicht glücklicher als in dem reinen New York gewesen ist. Nach zweimaliger überfüllter Aufführung, in der Mary Garden sang, mußte die Grand Opera Company sie vom Spielplan streichen. Die Puritaner schrien zu laut, und der Polizeipräsident erklärte die Oper zwar nicht für unmoralisch, wohl aber für abscheulich. Also die Polizei und immer wieder die Polizei als Kunstrichter, wie in Königsberg, wo die Studenten vor Wedekind durch die Polizei geschützt werden sollten. Wohlgemerkt, in der Stadt der (ehemaligen) reinen Vernunft ist die Polizei um das „sittliche“ Wohl der Studenten in Sorge! (Diese haben mit ihren Professoren natürlich protestiert.) Noch schöner aber ist es in Laibach, wo *Wagners „Tannhäuser“* für unsittlich erklärt worden ist! Dort ist den Gymnasiasten der Besuch der Oper verboten worden. Weiß man denn nicht, was im „Tannhäuser“ gesagt ist? Es kann einem bange werden vor dieser Art Sittlichkeit!

— *Von den Theatern.* Für die Errichtung einer Volksoper in Groß-Berlin wird jetzt Propaganda gemacht. In einem Aufruf, der unter anderen von Ludwig Fulda, Geheimrat v. Liszt, Bürgermeister Matting, Prof. Dr. Erich Schmidt, Hermann Sudermann unterzeichnet ist, heißt es, daß das neue Haus „Richard-Wagner-Theater“ genannt werden soll und hauptsächlich die Werke Wagners pflegen will.

— *Von den Konservatorien.* Die Kammersängerin Fräulein *Ida Hiedler*, früher Mitglied der Königl. Hofoper, ist zur Gesangslehrerin an der Königl. Hochschule für Musik in Berlin ernannt worden. Fräulein Hiedler wirkt hier als Nachfolgerin von Frau Herzog, die ebenfalls die Hofoper verlassen hat und nach ihrer Heimat, in der Schweiz, übergesiedelt ist.

— *Gedenktag. Friedemann Bach*, der geniale Sohn des großen Thomaskantors, ist am 22. November Gegenstand erneuter Beachtung in der musikalischen Welt gewesen. Es fiel auf dieses Datum sein 200. Geburtstag. Wir werden, sobald es uns der Raum gestattet, auf diesen Bach, der zwar kein Meer, wie Beethoven sagte, war, aber doch ein hochbegabter, beachtenswerter Musiker, in einem Artikel zu sprechen kommen.

— *Denkmalpflege.* Zum Andenken an *Mendelssohn-Bartholdy* ist in Eppstein i. T. an dem Gasthaus „Zur Sonne", in dem der Komponist bei seinem Aufenthalt im Taunus oft Einkehr hielt, eine Gedenktafel enthüllt worden.

— *Jubiläum.* Der *Bayreuther Musikverein* hat am 20. Nov. das Jubiläum seines 50jährigen Bestehens gefeiert. Er blickt auf Jahrzehnte zurück, die ihm schon um der klangvollen Dirigentennamen willen (Anton Seidel, Kellermann, Hans Fischer, Engelbert Humperdinck) in der Geschichte süddeutschen Vereinslebens Ansehen sichern. Mit Wunsch und Willen Richard Wagners hatten sie die Führerschaft an der jungen Gründung übernommen. Zuerst nur Orchestervereinigung, erhielt der Verein durch Julius Kniese die glückliche Verbindung mit dem Bayreuther Chorverein, die ihn befähigte, großen Tonschöpfungen seine Kräfte zu widmen. „Ein deutsches Requiem" von Johannes Brahms wurde unter dem Dirigenten Seminarlehrer Ludwig Hartmann aufgeführt.

— *Rheinisches Sängerbundesfest 1911.* Eine von 71 rheinischen Gesangvereinen besuchte außerordentliche Vertreterversammlung des Rheinischen Sängerbundes beschloß, für 1. bis 3. Juli 1911 ein großes rheinisches Sängerbundesfest in Köln zu feiern. Für das Fest wird eine 10 000 Personen fassende Halle errichtet. Die Stadt Köln will einen Festzuschuß von 30 000 Mark stiften. Als Bundesgruß wurde eine Dichtung des Lehrers Fritz Köpenik angenommen, deren Text: „Deutsch das Lied und deutsch der Wein, deutsch das Herz am deutschen Rhein" von einem rheinischen Komponisten vertont werden soll. Als Prämie für die beste Komposition wurde ein Betrag von 100 Mark festgesetzt. (Diese Prämie scheint uns etwas minimal zu sein.)

— *Musikzeitschriften.* Die vereinigten Musikzeitschriften „Musikalisches Wochenblatt" und „Neue Zeitschrift für Musik" (1834 von Robert Schumann begründet) sind aus dem Verlage von Oswald Mutze in Leipzig in den Besitz der Firma Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverlag daselbst, übergegangen.

— *Preisausschreiben.* Zum „Jungdeutschen Opernpreisausschreiben", das die Verlagsgesellschaft „Harmonie" in Berlin unter Aussetzung von 25 000 Mark vor einiger Zeit erlassen hat, sind etwa hundert Opernwerke bis zum Schluß des Einreichungstermins (15. Oktober d. J.) eingesandt worden. Mit der Prüfung durch die Preisrichter, zu denen Richard Strauß, Ernst v. Schuch, Leo Blech, Gustav Brecher, Oskar Fried und andere gehören, wurde bereits begonnen. Die Verkündung des Resultats erfolgt am 1. Juni 1911. Die Uraufführung der preisgekrönten Werke erfolgt in der ersten Hälfte der Saison 1911 am Hamburger Stadttheater unter Leitung von Gustav Brecher.

— *Preisausschreiben.* Ein Preisausschreiben für Märsche hat der Musikverlag *Albert Stahl*, Berlin W. 35, erlassen. Drei Preise zu 600, 400 und 300 M. sind ausgesetzt. Preisrichter sind die preußischen Armee-Musik-Inspizienten Th. Grawert, O. Hackenberger und der Königl. Musikdirektor A. Boettge, Karlsruhe. Nähere Bedingungen werden auf Wunsch vom Verlag versandt.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Der Prinzregent von Bayern hat *Richard Strauß* in Berlin (und von Künstlern weiter Professor Dr. Max Klinger in Leipzig) zu Rittern des Maximiliansordens ernannt. — Direktor *Hans Gregor*, der bisherige Leiter der Berliner Komischen Oper, ist zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden. (Direktor Gregor hat sich um die Darstellung französischer Musik in Deutschland verdient gemacht: „Louise", „Pelléas und Mélisande", „Lakmé" von Delibes, „Lazuli" von Chabrier, „Fausts Verdammnis" von Berlioz und in dieser Saison „Der Arzt wider Willen" von Gounod sind unter seiner Leitung in Berlin aufgeführt worden.)

— Als Nachfolger von Weingartner in Wien war *Arthur Nikisch* vor Greger auserkoren worden und erst schien es, als ob mit der Annahme des Postens durch Nikisch die Krise beendigt sei. Nun aber melden die Blätter, Prof. Nikisch habe sich auf Wunsch des Direktoriums des Gewandhauses bereit erklärt, den an ihn ergangenen Ruf als Operndirektor an das Wiener Hofburgtheater abzulehnen. — Kurz vor dieser Nachricht meldete die „Frankf. Ztg.", es solle in Wien die Absicht bestehen, Felix Weingartner, der die Leitung der philharmonischen Konzerte beibehalten wird, für fünf Monate des Jahres wieder als ersten Kapellmeister zu verpflichten. Daß Weingartner die Leitung der Konzerte beibehalten will, steht allerdings fest. Also die „Krisis" dauert fort. Wie lange, das wissen die Götter.

— Prof. Dr. *Oskar Fleischer*, Mitglied der Hochschule für Musik, ist zum auswärtigen Mitglied der Königl. preußischen Akademie gemeinnütziger Wissenschaften in Erfurt ernannt worden.

— In Berlin ist Professor *Rudolf Genée* wegen seines hohen Alters von der Leitung der Berliner Mozartgemeinde, die er vor anderthalb Jahrzehnten gegründet, zurückgetreten. Er behält aber die Redaktion der „Mitteilungen" bei, die von der Mozartgemeinde herausgegeben werden.

— *Alfred Sittard*, Organist an der Dresdner Kreuzkirche, hat eine Berufung als Organist der wieder aufgebauten St. Michaeliskirche und der Vereinigung der Musikfreunde in seiner Vaterstadt *Hamburg* erhalten. In der Michaeliskirche wird das größte bisher gebaute Orgelwerk mit 150 klingenden Stimmen nach den Angaben Sittards aufgestellt. Der Künstler hat sich bekanntlich in seinem letzten Bach-Konzert in Dresden auch als feinfühliger Chor- und Orchesterdirigent bewährt. *P.*

— Kapellmeister *H. Abendroth*, Dirigent des Lübecker Symphonieorchesters, ist als Wittes Nachfolger zum städtischen Musikdirektor in Essen gewählt worden.

— Wie die Zeitungen meldeten, war *Cosima Wagner* neuerdings nicht unbedenklich an Herzschwäche und Ohnmachtsanfallen erkrankt.

— Aus *Wiesbaden* wird gemeldet: Die viel erörterte Affäre des Kammersängers Hensel hat jetzt durch direktes Eingreifen des Kaisers ihr Ende gefunden. Hensel war bekanntlich wegen seiner Weigerung, die Rolle des Barons im „Wildschütz", die eine „zweite Partie" sei, zu singen, in eine Geldstrafe von 1000 Mark genommen worden. Er hatte dann, um seine Entlassung aus dem hiesigen Hoftheaterverband zu erlangen, ein Immediatgesuch an den Kaiser gerichtet, in dem er die Gründe für sein Ausscheiden eingehend darlegte. Der Kaiser hat aber in einem sehr liebenswürdigen Antwortschreiben die Entlassung verweigert.

— Die Zeitungen melden, daß die Dresdner Hofoper in nächster Zeit voraussichtlich zwei ihrer beliebtesten Mitglieder verlieren werde: *Karl Scheidemantel*, der Dresden im nächsten Jahre verlassen und sich nach seiner Vaterstadt Weimar begeben will, um dort lediglich gesangspädagogisch noch weiter tätig zu sein, und *Karl Perron*, der seinen 1911 ablaufenden Vertrag mit der Dresdner Oper nicht erneuern wird, wie es scheint wegen finanzieller Differenzen.

— Wie der „Frkf. Ztg." mitgeteilt wird, hat Prof. *Henry Thode*, seit 1894 Ordinarius der Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, nunmehr sein Entlassungsgesuch zum 1. April 1911 eingereicht. Prof. Thode, der im 54. Lebensjahre steht und seit 1886 mit Daniela v. Bülow, einer Stieftochter Richard Wagners und Enkelin Franz Liszts, verheiratet ist, beabsichtigt sich dauernd in seiner Besitzung am Gardasee niederzulassen, ohne jedoch auf seine Vortragstätigkeit ganz zu verzichten.

— In Berlin ist im 73. Lebensjahre der frühere preußische Erste Armeemusikinspizient Prof. *Gustav Roßberg* gestorben. Gustav Roßberg wurde am 1. April 1838 in Berlin geboren und trat mit 18 Jahren als Hoboist beim 2. Garderegiment zu Fuß ein. Im Feldzuge gegen Dänemark zeichnete er sich mit seinem Korps bei der Erstürmung der Düppeler Schanzen und des bekannten Sonderburger Brückenkopfes besonders aus. Auf der Brustwehr der Schanze IX, die eben von der Brigade Raven genommen war, ließ er während des heftigen Granatfeuers das „Heil dir im Siegerkranz" erklingen. Roßberg machte auch den österreichischen Feldzug und den Krieg gegen Frankreich mit. Für persönliche Tapferkeit bei der Erstürmung von St. Privat wurde ihm das Eiserne Kreuz 1. Klasse verliehen. Im Jahre 1878 wurde er zum Militärmusikdirigenten ernannt, und 1894 erhielt er als Nachfolger Voigts die Ernennung zum Armeemusikinspizienten. 1896 wurde ihm der Professortitel verliehen. Gleichzeitig wurde er Lehrer an der Königl. Hochschule für Musik. In dieser Stellung hat er sich um die Heranbildung tüchtiger Militärmusikdirigenten, um die Vervollkommnung der Leistungen unserer Regimentskapellen und der Spielleute große Verdienste erworben. Anläßlich seines goldenen Dienstjubiläums im Oktober 1906 wurden ihm zahlreiche Ehrungen zuteil.

— Zu Wiesbaden ist im Oktober im 85. Lebensjahre Frau *Luise Langhans-Japha*, einst gefeierte Pianistin und Tondichterin, gestorben, deren biographische Skizze und Bild nebst Kompositionsbeilage wir im vorletzten Jahre brachten. Sie hatte ein Jahr lang schwer körperlich zu leiden gehabt, war aber bis dahin von erstaunlicher geistiger Frische. Ihr Erzähltalent wurde sprühend, wenn sie auf die Begegnungen mit großen Musikerkollegen zu reden kam, wie Liszt, Mendelssohn, Chopin, Saint-Saëns, Brahms, Joachim, Robert und Clara Schumann, mit denen sie große Freundschaft verband. Eine der interessantesten Erscheinungen in Wiesbadens Künstlerwelt ist mit ihr dahingegangen.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

NUN war aber damit zu rechnen, daß mindestens drei Monate im Sommer die Stunden pausierten, manche sogar vier Monate. Viele Familien gingen ja schon Mitte Juni aufs Land. Die in den naheliegenden Sommerfrischen nahmen noch hie und da Stunde, aber das Opfer an Zeit und Anstrengung wurde nicht vergütet, kaum daß die Fahrgelegenheit gezahlt wurde. In den Orten nächst Wien gab es überall Lokalgrößen, die Musikunterricht erteilten — wo gäbe es heute keine Pianisten? Susanne blieb nichts übrig als ihre Zeit beinahe umsonst zu opfern, nur um diese Lehrer fernzuhalten. Erstens wollte sie sich in ihre Methode nichts hineinpfuschen lassen und zweitens fürchtete sie den Einfluß eines solchen Lehrers auf den weiteren Gang der Dinge, wenn der Herbst herannahte. Denn die Tatsache steht fest, obwohl sie rätselhaft ist. Unverständige oder manchmal auch als verständig gepriesene Eltern ließen sich von den dümmsten, eingebildetsten, unfähigsten Leuten alles Mögliche und Unmögliche über den Klavierunterricht ihrer Kinder einreden. Auch schon eingetretene Erfolge und Fortschritte änderten da nichts. Sie nahmen sie als selbstverständlich hin, da sie das Gute vom Schlechten, auf dieser Anfangsstufe wenigstens, nicht unterscheiden konnten oder sich nicht die Mühe gaben, es zu tun. Das Kind war eben sehr talentiert, da würde ein anderer noch mehr oder wenigstens das gleiche erreichen, und dieser andere war dann gewöhnlich billiger; oder es sprachen Gründe, die mit der Musik gar nichts gemein hatten, für sein Engagement.

Als Susanne am Abend nach Hause kam, setzte sie sich, trotzdem ihr der Kopf von dem sechsstündigen Unterricht brummte, nach einer kleinen Teepause zum Klavier und probierte einige ihrer auswendigen Stücke. Es ging, vielleicht gerade infolge der Aufregung, in der sich ihre Nerven befanden, und trotzdem sie zwei Tage gar nicht gespielt hatte, besser als sie erwartet. Und trotzdem sie sich vorstellte, daß sie vor großem Publikum spiele, behielt sie ihre Geistesgegenwart, und kein Gedächtnisfehler lief mit unter. Sie wählte die große Etüde von Liszt in Des dur, die ihrer Freundin Ada so gefallen hatte und den Moment musical in f moll von Schubert. Diese beiden Stücke wollte sie nun täglich üben bis zur Bewußtlosigkeit, so daß es ganz unmöglich sein würde, „herauszukommen“. Ja, die würden sicher „gehen“, und Susanne wußte, daß, wenn sie „gingen“, sie auch sicher damit Erfolg hätte. Wenn es ihr gelang, dieses Grauen vor dem „Herauskommen“ abzuschütteln, dann, das wußte sie, das sagte ihr geschultes musikalisches Empfinden, war ihr Vortrag vollkommen, künstlerisch vollendet.

Es war ein Etwas in ihr seit gestern, das ihren Ehrgeiz mächtig anstachelte. Sie wollte nicht immer im Dunkeln bleiben, — nicht immer so übersehen sein, wie Siebert sie gestern übersehen hatte. Und wenn sie sich auch dagegen wehrte, das Weib zu sein, das er liebte, die künstlerische Freundin durfte sie sein. Sie wollte l e r n e n, bis er wieder kam, sich aufschwingen in die Regionen, die ihr bis jetzt verschlossen waren, sie wollte als Künstlerin gelten, die sie ihrem innersten Wesen nach war.

Und sie sandte am selben Abend noch Ada in einigen Zeilen ihre Zusage zu der geplanten Soiree.

* * *

VI.

Sehr müde legte sie sich zu Bette und schlief einen festen, traumlosen Schlaf. Doch gegen Morgen erwachte sie mit der Andeutung eines leisen Kopfschmerzes. Sie kannte das Uebel nur zu genau. Es überfiel sie oft ganz unvorhergesehen, wahrscheinlich infolge großer geistiger und physischer Anstrengung. Und wenn sie es überwinden wollte, wenn sie nicht nachgab, dann wurde es ärger, so arg, daß es zu seekrankheitartigen Zuständen führte. Gerade heute, wo sie üben wollte!

Doch der Schmerz war wirklich nicht bedeutend! Vielleicht war es mehr Einbildung, Angst, Nervosität! Sie hatte ja doch sieben volle Stunden geschlafen, war also gestärkt. Sie stand auf und warf nur einen bequemen Schlafrock über, und als Marie den Kaffee brachte, schenkte sie sich ihre Tasse voll „Schwarzen“ ohne Zucker. Das würde die Magennerven stärken, im Falle sie rebellisch werden wollten. Und nun zum Klavier. Zuerst die Spannungsübungen, die für ihre kleine Hand notwendig waren, dann die Schule des Virtuosen von Czerny, genau nach den vorschriftsmäßigen Wiederholungen durch eine Stunde.

Doch schon nach einer halben Stunde fühlte Susanne, daß es nicht weiter ging. Sie mußte sich niederlegen, wollte sie nicht eine Katastrophe heraufbeschwören, die sie zwang, ihre Nachmittagsstunden abermals auf den morgigen Vormittag zu verlegen, wenn dies überhaupt anging und sie sie nicht ganz verlieren mußte. Denn nichts nehmen die Leute schlechter auf, als eine Unpünktlichkeit der Lehrerin. Nur sie selbst durften unter den nichtigsten Vorwänden absagen und tun es auch, ohne je daran zu denken, daß ja die Lehrerin mit den einmal für sie reservierten Stunden nichts anderes anfangen kann und sie ein empfindlicher Verlust trifft, wenn solche Absagen sich mehren, was bei einer größeren Schülerzahl sehr leicht möglich ist. Susanne hatte deshalb nicht ohne Hindernisse die Vereinbarung getroffen, daß die von den Schülern abgesagten Stunden gezahlt werden mußten, sie aber bemüht sein wolle, diese, soweit es ihre Zeit erlaube, einzubringen, dafür aber auch das Recht für sich in Anspruch nehme, Stunden, an denen s i e gehindert sei, zu verlegen. Ueber diesem „Verlegen“ schwebte nun ein eigener Unstern, sehr oft gab es von seiten der Schüler solche Schwierigkeiten, daß die Stunden zum Schaden Susannens ins Wasser fielen.

Susanne lag auf ihrem Bett, die Blicke zur Zimmerdecke gerichtet. Wenn sie jetzt eine Stunde schlafen konnte, so war die Klippe der Seekrankheit umschifft, aber um zu dem Schlaf zu kommen, mußten sich ihre Nerven erst langsam beruhigen. Sie hatte ein und eine halbe Stunde Zeit vor sich, dann mußte sie sich anziehen und vor dem Fortgehen einen Löffel Suppe nehmen. Sie hatte heute noch nichts als die Tasse leeren schwarzen Kaffees zu sich genommen, die sie am Morgen getrunken vor ihren drei Lektionen, also mußte sie sich zwingen, eine geringfügige Mahlzeit zu halten.

Da tönte die Klingel im Vorzimmer. Der Briefträger oder ein Besuch? Aber Marie wußte ja, wie sie sich zu verhalten hatte! Doch zu Susannens peinlicher Ueberraschung hörte sie die Türe des Musikzimmers gehen und erkannte die Stimme Adas, die mit Marie eifrig verhandelte.

„Sagen Sie der gnädigen Frau, ich muß sie sprechen, auf meine Verantwortung! Nur einen Augenblick, ich gehe gleich wieder. Es ist etwas sehr Wichtiges!“

Susanne erhob sich seufzend von ihrem Lager und schlüpfte eiligst wieder in den Schlafrock. Ada überschüttete sie mit bedauernden Worten.

„Wie elend du aussiehst, du Arme — dir muß ja gräßlich schlecht sein! — Also, ich will dich nicht aufhalten und rücke gleich mit meiner Bitte heraus.“

Sie entfaltete eine Rolle geschriebener Noten, die sie in der Hand hielt.

„Ich habe also deine und Timonis Zusage, daß ihr auf meinem kleinen Feste spielen wollt. Nun siehst du, da habe ich mir gedacht, es wäre doch sehr schön, wenn ihr miteinander diese Sonate hier spielen würdet. Es ist eine Komposition eines Bekannten, der unter den Gästen ist, es wäre doch außerordentlich interessant für sie, so den Komponisten und das Werk zugleich kennen zu lernen. Es wäre ein Erfolg für meinen Salon!“

„Ist die Sonate schön? Was sagt Timoni dazu?“

„Die Hauptsache ist der Klavierpart — und Timoni wird zusagen. Für das Honorar, das ich ihm durch seinen Impresario anbieten ließ, muß er einfach. Weißt du,“ fuhr sie dann zögernd fort, „ich dachte mir, ich frage jetzt bei dir an, — willst du nicht, so engagiere ich die Rechberger, sie bringt's schon zusammen, und wenn sie's auch nicht so schön macht, gespielt wird die Sache doch, und das ist die Hauptsache. Der Komponist ist eben eine sehr einflußreiche Persönlichkeit — Hofrat Neuber! Du — — und da fällt mir ein! der hat zwei Kinder — das wären Schüler für dich!“

Susanne dachte nach, trotzdem der Schmerz in ihrem Hirn pochte und hämmerte. Die Gründe für die Annahme der Aufforderung waren zwingend. Die Kinder des allgemein als sehr musikliebend geltenden Hofrates zu unterrichten, lockte sie nicht nur von der pekuniären Seite. Vielleicht würde sie hier die gerechte Würdigung ihrer Bemühungen finden, und das müßte sie dann den Reihen der allerersten Meister nahe bringen. Für einen solchen Meister, deren es ja in Wien viele und verdienstvolle gab, die Schüler vom ersten Anfangsgrunde an vorzubereiten, das war ihr Wunsch, ihr Traum. Sie meinte damit ankämpfen zu können gegen die Pest des Klavierhudelns, die dazu geeignet ist, das ganze herrliche, so vollkommene Instrument, die ganze herrliche dafür geschaffene Literatur in Mißkredit zu bringen. Denn darin lag ihrer Erfahrung nach das Uebel — — in der ungenügenden, schleuderhaften Vorbereitung durch gewissen-

lose Lehrer. Aber kann man von einem Lehrer oder einer Lehrerin — denn diese lieferten das Hauptkontingent — verlangen, daß sie gewissenhaft unterrichtet, wenn sie acht bis neun Stunden und mehr im Tage geben muß, um leben zu können? Stunden um eine Krone, ja um sechzig Heller? Junge Mädchen, die aus dem Konservatorium kamen, taten das, um sich das Geld für ihre Handschuhe und Kleider zu verdienen — und machten den armen Mitschwestern, die davon leben mußten, eine furchtbare Konkurrenz. Und das Resultat dieses Kampfes? Es war die Niederlage der dritten Partei, nämlich der Schüler. An ihnen rächte sich diese An häufung des Unverstandes — sie lernten nichts, sie opferten ihr Geld umsonst — und das war nicht das schlimmste, denn Geld läßt sich ersetzen. Was sich aber n i c h t ersetzen ließ, das war die Zeit — die vielen verlorenen Jahre — die Talente — die Lust am Schönen, an der Kunst, die in Grund und Boden hinein ruiniert wurden. Der „erste Meister" konnte dann gegen jahrelang eingewurzelte schlechte Gewohnheiten nichts mehr ausrichten. Das berühmte Wort: „Vergessen Sie alles, was Sie bis jetzt gelernt haben, und fangen Sie von vorne an", ist oft gerade von den ersten Meistern gesprochen worden, — wann aber wurde es beherzigt? Die „Großen" werden nur Interesse an d e m Schüler nehmen, aus dem sie „was herausbringen", sich mit „verzweifelten Fällen" abzuplagen, das haben sie nicht nötig. Sie spielen dir das Stück vor — herrlich, herzbezwingend. Mach es nach, wenn du Gehör und Fertigkeit hast, — — sie reden geistreich, witzig über die Auffassung — — nimm dir das Nötige daraus, wenn du's imstande bist — oder sie spielen mit dir vierhändig und nehmen mit lächelnder Liebenswürdigkeit alles, was d u nicht nimmst.

Ah — — natürlich — — wenn du auf d e m Niveau stehst, von wo sie dich zu sich heranheben können — — dann werden sie g r o b — — und wohl dir, wenn sie's werden!"

All diese oft gemachten Erwägungen jagten sich in Susannens armem, schmerzendem Hirn. Nur nicht diese Rechberger! Das ist auch eine von denen, die, wie bei einem Hexensabbat, das Klavier zu Tode reiten. Lieb, bescheiden, herzig. Die Eltern lieben sie, weil sie nur fünfundsiebenzig Kreuzer für die Stunde verlangt, die Schüler (und sie hat deren eine Unzahl), weil sie sich ihnen nicht so unangenehm macht, zu verlangen, daß sie was lernen sollen. Sie singt ihnen jeden Ton vor, den sie zu nehmen haben, und dadurch, daß sie womöglich mit beiden Händen oben mitspielt, werden die falschen Stellen sehr geschickt übertüncht und ihr dieses Mitspielen als besondere pädagogische Mühewaltung noch hoch angerechnet. Aber sie hatte ihr Patent als staatsgeprüfte Lehrerin in der Tasche! O ja — — sie hatte alles gelernt, was sich in Regeln pressen ließ — nur die Hauptsache fehlte.

Der Buchstabe ist t o t, der G e i s t macht lebendig!

* * *

Susanne hatte hochrote Wangen — sie griff nach dem Heft, das die Komposition Neubers enthielt. Geschriebene Noten, teils nicht besonders leserlich — es mochten auch ungute Stellen mit unterlaufen, die den Dilettantismus im Klaviersatz verrieten und darum schwer zu nehmen sind.

„Kannst du mir das Heft hier lassen?" fragte sie Ada.

„Selbstverständlich, ich bin ja glücklich, wenn du di Sonate studierst. Das heißt, du brauchst sie ja nur ein paarmal durchzuspielen, eine Künstlerin wie du!"

„Nun, weißt du, einem Komponisten ist mit der Aufführung seines Werkes — prima vista — nicht gedient. Der Hofrat würde sicher mehr beleidigt als erfreut sein, wenn ich mir mit dem hauptsächlich bedachten Klavierpart nicht die nötige Mühe gäbe. Und die Sache ist nicht so einfach! Vier Sätze — dazu das Finale prestissimo mit Terzen und Oktavengängen, die studiert sein wollen!"

„Aber ich bitte dich, nimm es doch nicht gar so gründlich — das mußt du ja im ‚Handumdrehen' können!"

Ada hatte recht. Sie mußte wenigstens so tun, als würde sie's im ‚Handumdrehen' können. Sie taten ja alle so. — Wer sah hinter die Kulissen, wo sie übten, stundenlang — tagelang — ihr ganzes junges Leben lang? Es klang so leicht, so selbstverständlich, was sie dann im „kleinen" oder „großen" Kreise produzierten. Warum es den Leuten auf die Nase binden, daß man dazu wie ein Taglöhner im Schweiße seines Angesichts arbeiten muß? — — —

Als Ada gegangen war, fühlte sich Susanne tief erschöpft In dem Zustand, in dem sich ihre Nerven befunden hatten, hatte dieser Besuch doppelt aufregend gewirkt, er hatte eine Gedankenreihe in ihr ausgelöst, die eine wunde Stelle in ihrem tiefsten, innersten Gemüte bloßlegte.

Doch sie zwang sich nicht mehr, darüber nachzudenken. Aber ein qualvolles Uebelbefinden nahm immer mehr von ihr Besitz, so daß sie, eine Ohnmacht befürchtend, Marie zu Hilfe rief. Ein heftiges Erbrechen stellte sich ein, das Erbrechen, das oft den Kulminationspunkt der Migräne bildet, und das ihr endlich Erleichterung gewährte. Erschöpft sank sie auf ihr Lager — — nun war ihr besser und sie hätte schlafen können. Wie süß war das Herannahen des Schlummers!

Doch da stand schon Marie vor ihr mit einer Tasse Suppe — wie sie ihr befohlen. Sie raffte sich auf, noch sehr schwach und schwankend. Aber das unangenehme Gefühl im Magen war vorüber, es tat nur mehr der Kopf weh und das war zu überwinden. Sie aß die Suppe mit einer Semmel und trank ein kleines Glas Rotwein. Dann fühlte sie sich genügend gestärkt, um ihren Weg anzutreten. Sie ging um eine Viertelstunde früher weg als sonst, sie wollte bis auf den hohen Markt, wo sie die erste Stunde hatte, ganz langsam zu Fuß gehen; das übte eine beruhigende Wirkung auf die Nerven. und die Luft würde erfrischend für ihre heiße Stirne sein. Kopfschüttelnd, mit einem staunenden, besorgten Blick sah ihr Marie nach.

VII.

Am nächsten Morgen nahm Susanne die Sonate Hofrat Neubers vor. Sie fühlte sich noch wie zerschlagen von dem Unwohlsein und der Anstrengung am Tage vorher, doch es waren nur mehr fünf Tage bis zur Soiree und keine Stunde zu verlieren. Schon die geschriebenen Noten zu entziffern, war nicht leicht. Es war eines jener dilettantenhaften Werke, das, vom Komponisten selbst gespielt, dem die Sache naturgemäß vom Herzen geht, sich ganz gut anhört, aber dessen ewig ins Ungewisse auseinanderfallende Stimmungen für einen anderen kaum zu fassen und herauszubringen sind. Jedenfalls erforderte es ein sehr hingebungsvolles Studium, sollte wenigstens einige Wirkung damit erzielt werden. Der Hofrat hatte offenbar eine sehr große Hand, Dezimenspannungen waren an der Tagesordnung, und außerdem war der Satz so unklaviermäßig wie nur möglich. Man merkte den Autodidakten im Klavierspiel, nämlich jenen Autodidakten, der die Regel beiseite läßt, weil sie ihm unbequem ist, nicht jenen, dem die Regel eingeboren ist und der sie dann durch selbstgeschaffene geniale Ausnahmen erweitert.

„Der M e i s t e r kann die Form zerbrechen, mit weiser Hand zu rechter Zeit." Doch nur von einem, der „als Meister" ist geboren, wie Hans Sachs singt, kann hier die Rede sein — — von einem Meister, der quasi das Stadium des Lehrjungen im embryonalen Zustand mitgemacht hat, nicht von einem Lehrjungen, der sich als „Meister" gebärdet und dessen mehr oder minder geräuschvolles Zerschlagen der Form eigentlich das einzige ist, was wir von ihm hören. Jenen Meistern, die als Personifizierung der Form o h n e I n h a l t gelten müssen, hat Wagner in seinen „Meistersingern" das Todesurteil gesprochen. — —

Susanne hatte bis dahin die Ruhe des Hauses, in dem sie wohnte, als äußerst wohltuend empfunden. Der Straßenlärm, der nur als undeutliches Gesurre zu ihr heraufdrang, störte sie als indifferent nicht. Im ersten und zweiten Stockwerk des Hauses waren Bureaus untergebracht, und im vierten Stockwerk, über ihr, wohnte eine Witwe mit einer erwachsenen sehr stillen Tochter. Vor kurzem hatte diese Tochter eine sehr stille Hochzeit gefeiert und war fortgezogen; wohin, darum hatte sich Susanne nicht gekümmert. Heute nun, als sie in ihrem Studium eine Pause machte, traute sie ihren Ohren nicht. Von oben, gerade über ihrem Kopf, klangen die Töne eines Klaviers! Sie kombinierte blitzschnell und kombinierte das Richtige, so leicht zu Erratende. Sie rief Marie aus der Küche und erfuhr die Bestätigung. Gestern, wie die Gnädige fort war, — am Nachmittage, erzählte Marie — seien oben bei der Witwe — die sich mit dem kleinen Dienerzimmerchen begnügte — in Zimmer und Kabinett zwei Damen eingezogen, Russinnen, Mutter und Tochter, und die Tochter sei — wie die Witwe sagte — Konzertspielerin. — Susanne war fassungslos. In dem physisch und seelisch hergenommenen Zustand, in dem sie sich seit einigen Tagen befand, konnte sie ihre gewohnte Selbstbeherrschung nicht aufbringen. Sie hielt sich die Ohren zu, warf sich auf die Ottomane und — weinte.

Ihr Leben zog an ihr vorüber — ihr Streben nach Vervollkommnung, nach Befriedigung ihres künstlerischen Dranges, der unendliche Kampf gegen jeden Tag neu auftauchende Hindernisse. — — —

Und gerade das, was diese Hindernisse schuf, der Umstand, daß sie mit ihrer Kunst v e r d i e n e n mußte, war immer notwendig gewesen, um ihr Streben vor ihren Verwandten, vor sich selbst zu entschuldigen. Wie hätte sich eine Frau, die auf sich selbst angewiesen war, den Luxus erlauben dürfen, künstlerischen Chimären nachzujagen, — wenn sie es nicht durch die praktische Seite so und so vieler gut bezahlter Lektionen wett gemacht hätte?

Aber nun dieser neue Unstern! Jede Minute, die sie so notwendig zur Erholung brauchte, ausgefüllt durch das gezwungene Anhören der Uebungsstunden — einer Konzertpianistin. (Fortsetzung folgt.)

Anzeigen für die 4 gespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig. Unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger“ 50 Pfennig :::::

Besprechungen und Anzeigen

Alleinige Annahme von Anzeigen durch die Firma Rudolf Mosse, Stuttgart, Berlin, Leipzig und deren sämtl. Filialen

Musikstudenten. Roman von **Paul Oskar Höcker.** Preis 5 M. geb. Verlag von *J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.* Der musikalische Roman liegt sozusagen in der Luft. Nach Münzers Vorgang finden sich viele Nachfolger. In dem soeben erschienenen Roman des bekannten Schriftstellers, der sich durch eine ungewöhnliche Gestaltungskraft vorteilhaft über Alltägliches erhebt, ist in anschaulicher Weise das Leben und Treiben des lustigen, sich dem Studium der Musik widmenden Völkchens und seiner Lehrer geschildert. Als Hauptfigur lernen wir den talentvollen angehenden Komponisten Nikoleit kennen, der, entgegen dem Willen seiner Eltern, sich der holden Frau Musika ergeben hat und unter großen Entbehrungen und Hindernissen eine hohe künstlerische Stufe erklimmt. Umsonst sind für ihn alle Warnungen des Vaters, der, selbst ein tüchtiger, in Ehren ergrauter Musiker, vergebens nach Anerkennung für sein Schaffen ringt — der Sohn erreicht mit zäher Energie, was dem Vater versagt blieb. Ein Stück moderner Musikgeschichte tut sich in dem Roman vor unseren Augen auf; der alte Kampf für und gegen Wagner und im Zusammenhang damit Musikergrößen wie Hans v. Bülow, Mottl, Richter, Joachim spielen mit herein. Neben dem Haupthelden begegnen wir einer Anzahl meisterhaft gezeichneter Charaktere. Das Verhältnis Nikoleits zu der Musikstudentin Lona Raith, einer Geheimratstochter, deren Liebe zu ihm sich als mächtiger Faktor zur Erreichung seiner Erfolge erweist, ist in prächtiger Weise dargestellt; sie ist es auch, die ihn noch beizeiten dem in moralischer und künstlerischer Hinsicht zersetzenden Einfluß des leichtsinnig veranlagten Kapellmeisters Pernaur entzieht. Interessant sind ferner die Schilderungen Bayreuther Lebens, in dessen Festspielhaus Nikoleit die Erhabenheit Wagnerscher Musik erkennen lernte. Allen Musikfreunden wird der besonders in seinem letzten Teil spannende, lebenswahre Roman als eine willkommene Gabe erscheinen. *R. K.*

Wallbach. 3 Lieder für mittlere Stimme. Verlag Grüninger, Stuttgart. M. 1.80. Der bekannte hiesige Sänger und Komponist legt den Verehrern seiner Muse drei neue Lieder auf den Weihnachtstisch, welche dieselben Vorzüge aufweisen, wie seine beliebten früheren: nämlich leichte Sangbarkeit, mittlere Lage und nicht großen Umfang der Singstimme, mühelos zu spielende, hie und da auch harmonische Feinheiten enthaltende, hübsche Klavierbegleitung und gemütvolle musikalische Illustration der gehaltvollen Texte: „Sternenbotschaft“ von Hertz, „Der Mond scheint auf mein Lager“ von Falk und „Schließe mir die Augen beide“ von Storm. Diese sind schon öfters und bedeutender komponiert worden, aber vielleicht nicht in so eingänglicher und zum Singen im trauten Familienkreise einladender Art. *C. K.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 6 ist wie die vorige wieder dem Weihnachtsfeste gewidmet. Zunächst kommt der unseren Lesern gut bekannte Lyriker *Heinrich Rücklos* (Neustadt a. H.) zu Worte mit einem auf ein wunderschönes Gedicht von *Ada Christen* schön und stimmungsvoll komponierten Liede „Christbaum“. Auf diese zarte Stimmung ist beim Vortrag besonders zu achten. Nach unserem Empfinden darf man das Lied nicht zu gegenständlich auffassen, mehr wie im Traume der Erinnerung. — An zweiter Stelle folgt ein speziell für das Fest komponiertes Klavierstück: „Weihnachten im Waldkirchlein“. Der von Schubert, Cornelius und anderen verwendete Einfall des festgehaltenen einen Tons ist hier wirkungsvoll zur Charakteristik des Glöckleins benutzt; es ruft die Menschen in die stille Kirche im Frieden des winterlichen Waldes, wo der versammelten Gemeinde dann im Choral: „Vom Himmel hoch da komm' ich her“ das Heil verkündet wird. Es ist gedacht, daß dieser Choral im Familienkreise zu Weihnachten mitgesungen wird (bei mehreren Versen fallen natürlich die zur Einleitung überleitenden Schlußtakte zunächst fort, nach der Fermate folgt gleich der Anfang des Chorals). Die aparte Harmonisierung erhebt unser Weihnachtsstücklein über das gebräuchliche Niveau. — An dritter Stelle endlich steht wieder ein Lied der *Winterschen* Sammlung: „O Freude über Freude“, das zu dem in voriger Nummer veröffentlichten „Hirtenlied“ gehört. Wie dies stammt es aus Schlesien. Das prächtige Lied (wer will, kann im Anfang eine flüchtige Aehnlichkeit mit dem Thema des Beethovenschen Violinkonzertes „entdecken“) bildet wie das Hirtenlied auch eine musikalische Illustration zu dem Aufsatz „Weihnachten im deutschen Volkslied“.

* * *

Als **Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Joh. Seb. Bach.*

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 1. Dez., Ausgabe dieses Heftes am 15. Dezember, des nächsten Heftes am 5. Januar.

Allgemeine Geschichte der Musik von Dr. Richard Batka

mit vielen Illustrationen und Notenbeispielen.

☞ *Als **Gratis-Beilage** liegt dem heutigen Heft der 15. Bogen des II. Bandes der **Allgemeinen Geschichte der Musik** von Dr. **R. Batka** bei. In jedem Quartal erscheinen zwei Lieferungen in Lexikon-Format von je 16 Seiten. Neu eingetretenen Abonnenten beehren wir uns mitzuteilen, daß Band I (19 Bogen stark) in Leinwand gebunden für M. 5.—, bei direktem Bezug vom Verlag für M. 5.50 franko erhältlich ist, ebenso können die bis 1. Okt. d. J. erschienenen 14 Bogen des II. Bandes sowie fehlende bezw. verloren gegangene einzelne Bogen zum Preise von 20 Pfg. für den Bogen zuzügl. Porto jederzeit nachbezogen werden. Der Preis einer Einbanddecke zu Band I beträgt M. 1.10, bei direktem Bezug vom Verlag franko M. 1.30.*

Verlag der „Neuen Musik-Zeitung“, Stuttgart.

Dur und Moll

— *Richard Wagners erster Engagementsvertrag.* Wir lesen im „Leipziger Tageblatt“: Als Choreinstudierer, Aushilfsschauspieler und Ballettstatist am Würzburger Stadttheater fand Richard Wagner 1833 auf Betreiben seines Bruders Albert, der schon mehrere Jahre als Regisseur, Sänger und Schauspieler dort tätig war, seine erste Anstellung. Das Würzburger Stadttheater wurde zu jener Zeit von Direktor Bürchl geleitet, dem der damals 21jährige Wagner auf Grund folgender „Engagementsabmachung“ seine Dienste widmete: „Unter Bürgschaft der Frau Johanna Geyer, Rosalia Wagner, Schauspielerin, im Pichhof in Leipzig seßhaft, und des Herrn Albert Wagner, Sänger, Schauspieler und Regisseur in Würzburg seßhaft, für Pünktlichkeit, Gehorsam des minorennen Richard Wagner, bisher Student der Musik in Leipzig, Sohn der Schauspielerswitwe Johanna Geyer, wird derselbe vom Tage der ersten Tätigkeit bis Sonntag vor Palmarum 1834 als Choreinstudierer für das Stadttheater in Würzburg angenommen. Richard Wagner wird hauptsächlich als Choreinstudierer beschäftigt werden. Derselbe hat aber, wozu er und die Bürgen für seinen Fleiß Genehmigung und Zusicherung erteilen, nötigenfalls auch als Mitwirkender sprechender und stummer Rollen in Schauspielen, Tragödien und ebenfalls in mimischen Gruppen im Ballette, soweit erforderlich, sich nützlich zu machen. Im Falle von Ungehorsam, Unbotmäßigkeit steht der Direktion zu, Herrn Richard Wagner nach den Theatergesetzen zu strafen. Sollte erforderlichenfalls das Einkommen des Richard Wagner die über ihn verhängten Strafen nicht decken, so verpflichten sich die oben genannten Bürgen, der Direktion die Bußen für Richard Wagner zu bezahlen. Richard Wagner hat seine ganzen Kräfte und Dienste, soweit sie gebraucht werden, zu jeder Zeit der Direktion des Stadttheaters zur Verfügung zu überlassen, wofür ihm nach pünktlicher Erfüllung allmonatlich 10 Gulden, sagte schriftlich zehn Gulden Rheinisch, von der Direktion als Verdienst ausgezahlt wird.“ — Leider ist nicht bekannt, ob Wagner die Monatsgage von 10 Gulden für seine verschiedenartigen Dienste auch bekommen hat, oder ob sie von den Strafen aufgewogen wurde, oder ob die Bürgen am Ende noch draufzahlen mußten. Interessant wäre es auch, zu wissen, in welchen Schauspielen und Balletten Wagner auf der Bühne mitwirken mußte. Als „Choreinstudierer“ hatte er bei der Vorbereitung folgender im Spieljahr 1833/34 in Würzburg

aufgeführter Opern mitzuwirken: „Vampyr“ (Marschner), „Don Juan“, „Freischütz“, „Hans Heiling“ (Marschner), „Der Schnee“ (Auber), „Die Schweizerfamilie“ (Weigl), „Maurer und Schlosser“ (Auber), „Barbier von Sevilla“, „Fra Diavolo“, „Der Unbekannte“ (Bellini), „Zampa“ (Herold), „Die Italienerin in Algier“ (Rossini), „Die Stumme von Portici“, „Zauberflöte“, „Robert der Teufel“, „Die weiße Frau“, „Faust“ (Spohr), „Othello“, „Atala“ (Hörger), „Die Vestalin“ (Spontini) und „Tancred“ (Rossini). Während seines Würzburger Aufenthaltes komponierte Wagner die Musik zu der dreiaktigen romantischen Oper „Die Feen“ (Text nach Gozzi). Wagner blieb nur ein Jahr in Würzburg. Im Herbst 1834 trat er sein neues Engagement als Musikdirektor in Magdeburg an.

— *Fein heraus.* Inspektor (nach einer Produktion des Gesangquartetts zum Strafhausdirektor): „Das finde ich sehr hübsch, daß hier die Sträflinge auch im Gesang Zerstreuung finden — macht denn nicht die Besetzung Schwierigkeiten?“ — Direktor: „O — jetzt sind wir versorgt, wir haben sogar einen ‚lebenslänglichen‘ Tenor!“ Um solche Lebenslängliche wird mancher Theaterintendant den Gefängnisdirektor beneiden.

Besprechungen

Von **Richard Wagners „Rienzi“** hat die Verlagsfirma *Adolph Fürstner* als willkommene Gabe für den Weihnachtstisch die vollständige Orchesterpartitur in Taschenformat (Klein-Oktav) herausgegeben. Die Partitur enthält deutsch-englisch-italienischen Text und ist in derselben sorgfältigen Weise gestochen und gedruckt wie die bereits früher bei obengenannter Firma in gleichem Format herausgekommenen vollständigen Orchesterpartituren der Opern „*Tannhäuser*“ und „*Fliegender Holländer*“. Der „Rienzi“ war bisher das einzige Bühnenwerk Richard Wagners, das in dieser kleinen Studienausgabe nicht erschienen war, und es bildet der Band eine willkommene Ergänzung für die Bibliothek aller Musikstudierenden, Kapellmeister und Musikfreunde. — Gleichzeitig erscheinen, vielfachen Wünschen entsprechend, die



Orchesterpartituren der vorgenannten Opern in Taschenformat in einer Ausgabe auf *Deutsch-Chinapapier* gedruckt, jedes Werk als nur *ein* Band für sich gebunden, diese Ausgabe ist in Anbetracht des geringen Umfanges und handlichen Formats besonders zum Studium auf der Reise usw. zu empfehlen. — Bemerkt sei, daß der Verlag Fürstner auch einen sehr schönen Klavierauszug (mit übergelegtem Text) von Rienzi herausgegeben hat.

Wertvolle Bücher für Weihnachten sind bei *Breitkopf & Härtel* soeben erschienen. Es sind Standardwerke, die keiner weiteren Empfehlung bedürfen:

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Dritte erweiterte Auflage in *volkstümlicher* Gestalt. Herausgegeben von *Erich Kloß*. Zwei Teile in einem Bande. Geheftet 5 M. Geb. 6 und 7,50 M.

Franz Liszt, Gesammelte Schriften. I. Friedrich Chopin. Uebersetzt von La Mara. Neu durchgesehene Ausgabe. Ebenfalls in volkstümlicher Gestalt. Geheftet 5 M. Geb. 6 und 7,50 M. Weiter:

Briefe Richard Wagners an Theodor Apel. Geheftet 3 M. Geb. 4 und 5 M.

Ernest Newman: Hugo Wolf. Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Hermann v. Hase. Mit 22 Abbildungen und 6 Faksimiles. Geheftet 4 M. Geb. 5 und 6 M.

La Mara: Liszt und die Frauen. Mit 23 Bildnissen. Geheftet 6 M. Geb. 7 und 8 M.

* * *

— *Sang- und Klang-Prospekt.* Dem heutigen Heft unserer Zeitschrift liegt ein Prospekt der Akademischen Buchhandlung *R. Max Lippold*, Leipzig, Hospitalstr. 10, bei, der auf das bekannte Musik-Sammelwerk „Sang und Klang" hinweist. Dies Sammelwerk liegt bereits in fünf Bänden vor und vereinigt hervorragende Vertreter des ernsten und leichteren Stils. Bisher wurden ca. eine halbe Million Bände abgesetzt.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Lieder.

Richard Metzdorf: „Hela", drei Gesänge nach Dichtungen von Reinhold Witte. Verlag von *Gries & Schornagel, Hannover.*

Joseph Marx: Lieder und Gesänge. Erste Folge. No. 1 bis 24. *Schuberthaus-Verlag, Wien.*

Wilhelm Kienzl, op. 82: Fünf Gesänge, No. 1—5. Ebenda.

Elisabeth Wintzer: Am Weihnachtsabend im Himmelshaus. Kinderlied. *Gebrüder Reinecke, Leipzig.*

Paul Prehl, op. 3: Wenn Kinderlein beten. Ebenda.

— op. 7: Die „Alte Liebe". Ebenda.

— op. 8: Gebet, geistliches Lied. Ebenda.

E. Wooge, op. 14: Zwei Traugesänge für eine Mittelstimme. Verlag von *H. R. Krentzlin, Berlin.*

— op. 15: Drei Lieder für eine Mittelstimme. Ebenda.

Hans Immerwahr, op. 1: Schilflieder (Lenau). *C. Becher, Breslau.*

Franz Wagner: Des kleinen Reiters Weihnachtswunsch. Für eine Singstimme oder ein- bis zweistimmigen Kinderchor. *Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde.*

Cornelius Schmitt: Mädchenlieder. Ein- und zweistimmig mit Klavierbegleitung. Verlag *Chr. Friedr. Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Großlichterfelde.*

— Lieder für deutsche Jungen. Ebenda.

Robert Kothe: Kothe-Liederbuch. Zwölf Lautenlieder. Verlag *Friedr. Hofmeister, Leipzig.*

— Ein Kothe-Abend. 15 deutsche Volkslieder und Balladen mit ihren alten Singweisen zur Laute gesetzt. Ebenda.

Erich J. Wolff, op. 25: Neue Kinderlieder. Verlag *Harmonie, Berlin.*

Bücher.

Paul Oskar Höcker: Musikstudenten. Roman. Verlag *J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1910.*

Ferd. Pfohl: Richard Wagner. Sein Leben und Schaffen. Verlag von *Ullstein & Co., Berlin.*

— Karl Gramman. Ein Künstlerleben. *Schuster & Löffler, Berlin.*

Eugen Fischer: Neue Gesangschule mit praktischen Beispielen auf dem Grammophon. Ebenda.

Maximilian Schwedler: Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch f. Flötenbläser. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Mit einem Bildnisse des Verfassers, 24 Abbildungen und vielen Notenbeispielen. Verlagsbuchhandlung von *J. J. Weber, Leipzig 1910.*

Richard Hofmann: Handbuch der Musik. 29. durchgesehene Auflage. Ebenda.

Emil Pinks: Atem-, Sprech- und Singtechnik. Anleitungen und Winke. Mit Abbildungen u. zahlreichen Notenbeispielen. Verlag von *P. Pabst, Leipzig. 1910.*
Emil Paul: Aufgabenbuch für den Unterricht in der Harmonielehre. Ebenda.

Klaviermusik.

Franz Liszts musikal. Werke. Herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung. II. Pianofortewerke. Etüden für Pianoforte zu zwei Händen. Bd. I. Verlag von *Breitkopf & Härtel, Leipzig.*
Helene Caspar: Die moderne Bewegungs- u. Anschlags-Lehre im Tonleiter- und Akkord-Studium. Verlag v. *P. Pabst, Leipzig.*
— Technische Studien für den modernen Klavierunterricht. Ebenda.
Rosario Scalero, op. 19: Sechs romantische Stücke. Verlag von *Breitkopf & Härtel* in *Leipzig.*
Karl Bleyle, op. 12: Bausteine für die reifere Jugend. Zehn Klavierstücke zum Studium und Vortrag. Ebenda.
Emile R. Blanchet, op. 7: Fünf Etüden. Ebenda.
Heinrich Germer: Modernes Vortragsalbum. Instruktive Ausgabe ausgewählter neuzeitlicher Tonstücke Band I bis V.
F. Busoni: Sonatina. Verlag von *Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.*
Vasa Suk: Bagatelles. Deux morceaux pour piano. Ebda.

Unserem heutigen Heft liegt ein Prospekt der Firma **Julius Hoffmann in Stuttgart** bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

Verlag von Costallat & Cie., Paris
(Leipzig: Breitkopf & Härtel).

Empfehlenswerte Violinstudien
von

H. Léonard

Petite Gymnastique du jeune Violiniste. 50 études faciles d'introduction aux études de *Kreutzer, Rode, Fiorillo, Spohr, Bach* etc. . . . . netto M. 4.80.

24 Études harmoniques dans les différentes positions avec acct. du 2e Violon . . . . . netto M. 6.40.

Op. 41. *6 Solos faciles* p. Violon et Piano.
Op. 62. *6 Solos progressifs* p. Violon et Piano.
Scènes humoristiques p. Violon et Piano.

☞ Der vollständige Katalog der bei uns erschienenen Werke von Léonard wird auf Verlangen gratis versandt.

Als Weihnachtsgeschenke

für junge **Klavierspieler** geeignet:

Krug, A., Weihnachts-Album
Prächtige Ausstattung. Reicher Inhalt. 52 Vortragsstücke M. 1.50.

Söchting, E., Jugendlust
20 leichte, melodisch instruktive Vortragsstücke für Kinder. 2 Hefte à M. 1.—.

Sartorio, A., Zur Lust und Freude
20 vorzügliche leichte Salonstücke. M. 1.50.

Niemann, W., Jugend-Album
Eine Sammlung ausgewählter Vortragsstücke, für den Unterricht progressiv geordnet. 3 Hefte à M. 1.50.

Zu beziehen durch alle Handlungen sowie vom Verlag
C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Das schönste Weihnachtsgeschenk!

Neu! Soeben erschienen! **Neu!**

RICHARD WAGNER
„RIENZI"

Vollständige Orchester-Partitur
(mit deutsch-englisch. und italienischem Text).
Ausgabe in Taschenformat (klein 8°)
Preis brosch. M. 24.— netto, gebunden (2 Bände) M. 26.— netto.

Im gleichen Format und Preise veröffentlichte ich bereits die **vollständigen Orchester-Partituren**

„TANNHAEUSER" und
(mit deutsch-englischem Text)
„DER FLIEGENDE HOLLAENDER"
(mit deutsch-englisch. u. italienischem Text).

Gleichzeitig erscheinen vorstehende Orchester-Partituren:

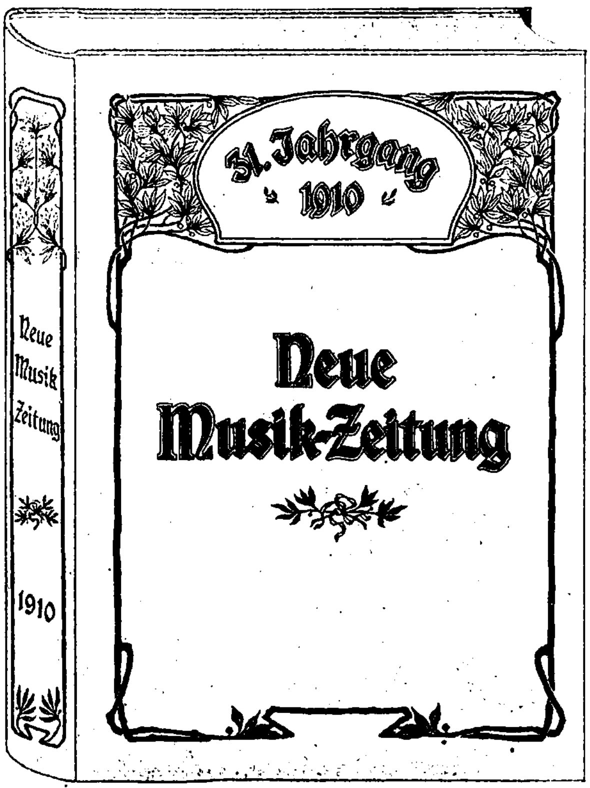
„Holländer" – „Rienzi" u. „Tannhäuser"
in **Taschenformat** (klein 8°)
auf **Deutsch-China-Papier** gedruckt, jedes Werk in **einem** Bande gebunden.

Preis à M. 30.— netto.

Verlag von Adolph Fürstner, Berlin-W. 10.

Die beste quintenreine Saite der Gegenwart

A. SPRENGER
STUTTGART



Ein schönes Weihnachts-Geschenk für jeden Musikfreund

ist ein gebundenes Exemplar des jetzt komplett vorliegenden XXXI. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung".

Ein stattlicher Prachtband

in olivgrüner Leinwand mit Golddruck

mit mehr als **500 Seiten Text**, über **100 Seiten Musik-Beilagen, 150 Illustrationen** und **4 Kunstblättern**, sowie **8 Bogen „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik".**

Preis M. 10.50

(Die früheren 30 Jahrgänge sind ebenfalls gebunden noch vorrätig.)

☞ **Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-handlung,** sowie auf besonderen Wunsch auch direkt gegen Einsendung obigen Betrags zuzügl. 50 Pf. f. Porto = M. 11.— vom

Verlag der „Neuen Musik-Zeitung"
Carl Grüninger, Stuttgart.

Besprechungen.

Ein schönes Geschenk für Geiger legt die Firma *B. Schotts Söhne* in *Mainz* noch rechtzeitig auf den Weihnachtstisch: *„Die goldene Geige*, eine Sammlung von Erfolgen für Violine und Klavier". In diesen zwei Bänden findet der Geiger eine Auswahl prächtiger Vortragsstücke. Wir nennen davon nur Wagner - Wilhelmj: Walthers Preislied, dann neben anderen Bearbeitungen dieses Meisters der Violine solche von Burmester. Innere und äußere Ausstattung sind vortrefflich.

Pflegt das deutsche Volkslied! Dr. J. Pommer, der bekannte Verfechter des Volksliedes, schreibt: Pflegt unser deutsches Volkslied, das heißt: singt es, singt es fort, wenn es unter euch noch nicht erstorben ist, erweckt es zu neuem Leben, wenn es aus eurem Gedächtnis verschwunden ist, oder wenn es gar von Unverständigen und Gefühllosen gering geschätzt und beseitigt worden ist. Laßt unser einst so liedfrohes Volk wieder singen, seine alten, lieben, einfältigen und doch so frischen und herzerfreuenden Lieder, die Lieder, die es sich selber ersonnen hat, die ihm kein Dichter von Beruf, kein Musiker von Fach gedichtet und komponiert hat. Wenn diese schönen Lieder ihm erst wieder zur Kenntnis gebracht und an sein Herz gelegt worden sind, wenn sie erst den Wust der unwahren und seichten Liedertafellieder verdrängt haben werden, wenn es nicht mehr an sentimentalem, unwahrem Zeug oder an Gassenhauern Gefallen findet, dann wird unser Volk von selber anfangen, sich nicht nur echte Volkslieder vorsingen zu lassen, sondern sie selber wieder zu singen, sich selbst zur Erholung und Erquickung (Im Anschluß hieran sei auf die verschiedenen Bemühungen der deutschen Verleger hingewiesen, neue Ausgaben unserer alten lieben Volks- und Kinderlieder, zum Teil mit Bildern, zu bieten z. B. „Kindersang-Heimatklang" mit Bildern von E. Liebermann in München. Verlag *Jos. Scholz* in *Mainz*.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Abonnent in L. Sie suchen einen Mäcen für Ihren Freund, der Musik studieren will aber die Mittel dazu durch längere Krankheit verloren hat? Es handelt sich darum, das Kapital vorzustrecken. Wenn sich jemand auf diese Notiz hin bei uns meldet, wollen wir Ihnen die Adresse mit Freuden mitteilen. Sie mögen aus dieser Veröffentlichung unsern guten Willen ersehen. Einen andern Rat können wir Ihnen leider nicht erteilen, solche Kunstfreunde sind dünn gesät. Vielleicht fragen Sie auf einer Hochschule wegen eines Stipendiums an. Da müßte Ihr Freund aber sehr talentiert sein. Frau M. B. in München genügt.

K. Sch. Ihre Anfrage konnte in diesem Hefte noch nicht erledigt werden. Wir bitten um Geduld bis zum nächsten.

Abonnent in Rußland. Bach-Ausgabe von Klindworth, Verlag von B. Schotts Söhne, Mainz. Beethoven - Sonaten: d'Albert und Beethoven Bülow - Lebert, Cotta.

V. Sch. Ja, es ist ein Versehen in Maecklenburgs Aufsatz: „Aus der Werkstatt des Pianisten": Hellers Chopin-Studie trug die Opuszahl 154. Die Mohrschen technischen Studien sind bei Carl Simon in Berlin erschienen. Besten Dank für Ihre liebenswürdigen Worte.

Schalldämpfer. Wenden Sie sich an ein Sanitätsgeschäft oder an Herrn Otto Urbach selber, Dresden, Raabenerstr. 1.

Hörden. Mozarts Pastorale variée ist bei Durand Fils in Paris erschienen. (Kommissionär Otto Junne in Leipzig.) Verlangen Sie den Katalog von Kunstwerken von Albert Auer, Verlag in Stuttgart. — Das können wir von hier aus nicht beurteilen, und müßten auch das bereits gesammelte Material einsehen können. Wenn es Ihnen Freude macht, sammeln Sie die Lieder Ihrer Heimat weiter. Nutzlos ist die Arbeit nie.

E. Sch. Wenden Sie sich an den Verlag Gerold in Wien direkt. Oder auch an ein größeres Antiquariat, z. B. C. F. Schmidt in Heilbronn, wo Sie die Schubert-Biographie von Kreißle von Heilborn voraussichtlich erhalten werden. Schuberts Messen sind 1905 No. 18, in der Schubert-Nummer erschienen, die Rosamunden-Musik 1908 No. 16.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 1. Dezember.)

C. Op., Niederw. Die aus der Tiefe Ihres harmonischen Empfindens quellenden Klänge vereinigen sich in „Es muß ein Wunderbares sein" zu einem glänzenden Kolorit. Am Schluß gewährt die Rückkehr nach B dur keine rechte Befriedigung. Die Haupttonart müßte sich als solche schon einige Takte früher geltend machen. In einem Duett, das Anspruch auf einigen künstlerischen Wert machen will, dürfen die Stimmen nicht durchgehends in Terzen laufen. Das klingt trivial. Nun wäre es Zeit zur Aufnahme kontrapunktischer Studien.

Z—der, C-S. Ihnen tut zweierlei not: erstens gründlichere Vertrautheit mit der Akkordik und zweitens ein sicheres Formengefühl. Jede Harmonielehre müßte Ihnen Dienste leisten; nur gründlich anpacken. Üben Sie sich im Analysieren der gespielten Stücke und versuchen Sie, hier und da eines derselben aus dem Gedächtnis niederzuschreiben, dann werden Sie auf Vieles aufmerksam werden, was Ihnen beim Spielen entgeht. Was Sie an den Bachschen Chorälen profitieren könnten, ersieht man aus dem letzten Ihrer Versuche. — Die Adresse von H. Sch. suchten wir vergebens.

Ideal. Die gelungene motivische Behandlung Ihres Herbstliedes vermag auch höhere Ansprüche zu befriedigen.

A. N. 25. Ein gehaltlich sehr mageres Produkt. Der 5/4-Takt ist Ihr rhythmisches Empfinden zu verwirren geeignet; überlassen Sie ihn dem reiferen Können.

Ant. Sch—gg. Die einzelnen Szenen des Lagerlebens sind unter geschickter Verwendung der markantesten Phrasen des Liedertafelstils entsprechend derb gezeichnet. Wohltuend berührt, daß Sie, entgegen dem sonstigen dilettantischen Gehaben nicht mehr geben wollen, als Sie besitzen.

J. P—er, Innerpt. Das einsame Hochtal, um das wir Sie beneiden, scheint auf Ihr musikalisches Empfinden sehr günstig einzuwirken. Der Ausdruck Ihrer 3 Stücke zeichnet sich wenigstens durch eine anmutende Frische aus. Welches Ihre Vorbilder sind, ist nicht zu verkennen. Die fernere Beschäftigung mit denselben, sowie Ihr empfängliches Gemüt und Ihr angeborener Musiksinn lassen gediegene Fortschritte hoffen.

A. E. F—rs, J. Daß Ihre unterhaltsamen Lieder im geselligen Kreis sich schon bewährt haben, glauben wir gern; Sie beherrschen die melodischen und harmonischen Eigentümlichkeiten des volkstümlichen Satzes in trefflicher Weise. Schicken Sie Ihre Arbeiten an Osk. Brandstetter, Notenstecherei und -Druckerei in Leipzig, Dresdener-Str. No. 13, zur vorläufigen Kostenberechnung ein.

Fr. R., M—berg. Nein, eine strenge Kritik vertragen Ihre Lieder noch nicht. Gleich im „Nachtlied" fällt auf, daß Sie sich noch sehr im unklaren über akkordische und zufällige Dissonanzen sowie deren Behandlung befinden. Solang das der Fall ist, werden Sie Ihre musikalischen Gedanken, die an sich nicht übel sind, nicht korrekt zur Darstellung bringen können.

W. W., W. Wir hatten auf Grund Ihres Begleitschreibens Besseres erwartet. Mögen auch die akkordischen Details in „Rose" zum Teil recht interessanter Art sein, so leidet das Ganze unter einer rhythmischen Monotonie. Ein unsicheres rhythmisch-metrisches Empfinden hat auch die dreitaktige Fassung der „Meeresstille" verschuldet. Besser nimmt sich das dritte Lied aus, nur vermissen wir hier die Übereinstimmung zwischen den Textsilben und den Melodienoten. Es gäbe in Ihrem musikalischen Wissen klaffende Lücken auszufüllen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

CHRISTBAUM.

(Ada Christen.)

Heinrich Rücklos.



Weihnachten im Waldkirchlein.



CHORAL.


Vom Him - mel hoch da komm' ich her,
stacc.
f
pp
ich bring' euch al - len fro - he
Mär,
der
gu - ten Mär bring' ich so viel,
da - von ich sing'n und sa - gen
will.
sf
D. C. sino alla Fine.

Ältere Volkslieder in neuem Gewande.

O Freude über Freude*) (Weihnachtslied).

Aus der Gegend von Oppeln (Ende des 17. Jahrhunderts).

Bearb. von G. Winter.



*) Aus dem Dialekt übertragen. Originaltext (O Freda) siehe: H. v. Fallersleben, „Schlesische Volkslieder“ pag. 330.

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

CHRISTBAUM.

(Ada Christen.)

Heinrich Rücklos.



Weihnachten im Waldkirchlein.




CHORAL.
Vom Him - mel hoch da komm' ich her,
stacc.
ich bring' euch al - len fro - he Mär,
der gu - ten Mär bring' ich so viel,
da - von ich sing'n und sa - gen will.
D. C. sino alla Fine.

Ältere Volkslieder in neuem Gewande.

O Freude über Freude*) (Weihnachtslied).

Aus der Gegend von Oppeln (Ende des 17. Jahrhunderts).

Bearb. von G. Winter.



*) Aus dem Dialekt übertragen. Originaltext (O Freda) siehe: H. v. Fallersleben, „Schlesische Volkslieder“ pag. 330.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

1911 Heft 7

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Futurismo.

Vorbemerkung.

AUF die vielerörterte Doktorfrage: „Hat die Symphonie noch eine Zukunft?" komme ich in den nachfolgenden Ausführungen und Betrachtungen nicht zu sprechen. Weil ich sie für müßig halte. Auch die gescheitesten, geistreichsten Köpfe — Richard Wagner mit eingeschlossen — konnten, können den noch Ungeborenen nichts „vorbeweisen". Das wahre Land der unbegrenzten Möglichkeiten ist die Zukunft. In einigen hundert Jahren wird man vielleicht Klarheit darüber haben, ob die Beethovenische Symphonie „den" oder „einen" Gipfel der Instrumentalmusik bezeichnet. — Zum Anderen: gegen das dialektische Herumschieben der Quasi-Begriffe Symphonie und Symphonische Dichtung ist als gegen eine hübsche „Belustigung des Verstandes und Witzes" ja nichts einzuwenden. Auch ich habe einige Leser und mich in früheren Jahren öfters damit vergnügt. Auf die Ergebnisse solchen Spieles pflegt aber die Entwicklung zu .... O segensreiche Entwicklung!

* * *

Je mehr das geeinte Königreich Italien im Inneren erstarkt, je besser sich seine wirtschaftlichen Verhältnisse anlassen, um so kräftiger rührt sich's auch auf allen Gebieten geistigen Lebens. Nicht zum wenigsten auf dem der Tonkunst. Und keineswegs allein in dem von jeher frisch aufstrebenden Norden des Landes. Noch vor wenigen Jahrzehnten wäre einer verlacht worden, der die Vermutung ausgesprochen hätte, Rom würde binnen kurzem in die Reihe der großen europäischen Städte eintreten, in denen sich ein reges Musikleben von individuellem Zuschnitt entfaltet. Das Papsttum des neunzehnten Jahrhunderts hatte wieder einmal die Gelegenheit verabsäumt, einem erwachenden Zeitbedürfnis entgegenzukommen und damit sein Ansehen neu zu festigen. In der säkularisierten Hauptstadt begriff man rasch den kulturfördernden Wert der ernsten symphonischen Musik. Als antreibender, das bequeme Quiritentum mit zäher Energie täglich aufstachelnder Neuerer machte sich der Conte Enrico di San Martino verdient, ein piemontesischer Edelmann, der mütterlicherseits deutsches Blut in den Adern hat. Vornehmlich ihm ist es zu danken, daß jetzt zur Winterszeit im riesigen Rundbau des „Augusteo", das einstens dem ersten Imperator als Grabmal diente, ein- bis zweimal in der Woche eine mehrtausendköpfige Zuhörerschaft sich allgemach mit der Entwicklung der Instrumentalmusik von Bach bis Richard Strauß vertraut macht, und, ungeachtet der hemmenden Wirkung einer recht anfechtbaren Akustik, bei durchschnittlich sehr achtungswerter Ausführung des Gebotenen den Saal selten ohne idealen Gewinn verläßt. Das Orchester hält sich recht wacker; zu rühmen sind vornehmlich die in starker Besetzung tätigen Streicher. Den Taktstock schwingen abwechselnd deutsche und italienische Dirigenten von Ruf.

Für die Programme standen von Anbeginn in der Hauptsache deutsche Tonmeister ein. Allmählich wurden auch die Franzosen in der Abfolge von Berlioz bis Debussy berücksichtigt; dazu ferner die Neurussen und die Skandinavier. Was hatte dem gegenüber Italien beizusteuern? Artige Stücklein aus der Scarlatti-Periode, von liebenswürdigem Gehalt und zierlicher Mache, deren Körperliches sich in dem ungeheuren Raume fast verflüchtigte. Dann einige Ouvertüren von Rossini und Verdi: blut- und temperamentvolle Sätze, die sich jedoch außerhalb der Theatersphäre etwas grobkörnig ausnehmen. Schließlich etliche einheimische Kapellmeister- und Professorenmusik. Letztere fesselte, sofern sie von Männern mit Weltschliff, wie von einem Sgambati, Martucci, Bossi herrührte, bei zumeist mangelnder Originalität wenigstens durch geschmeidigen Linienfluß, durch geschmackvoll ausgeglichene Klangwirkung, auch wohl geistreiche, gelegentlich eingestreute Pikanterien. Im allgemeinen aber verbreitete sie als arg inhaltleere, philiströs trockene und schlecht aufgebaute Gewohnheitsschreiberei bleierne Langeweile um sich.

Solche nicht zu bemäntelnde Schwierigkeit, sich im Wettstreit der Nationen mit leidlichen Ehren zu behaupten, begann die Italiener zu verdrießen. „Was," hieß es, „wir hätten keine Symphonik? Wir stünden hinter unseren Nachbarn zurück? Wir sollten uns bei groß stilisierten, in unserer Hauptstadt vor sich gehenden Aufführungen mit einem Verlegenheitsplätzchen bescheiden?" Diese Fragen ertönten zuerst leise, später recht deutlich, endlich überlaut, mit stark polemischer Tonfärbung. Beigemischt wurden scharfe Anzüglichkeiten gegen die „barbari tedeschi", die dem „genio latino" Licht und Luft verkümmerten! Denn im neuen Italien geht jetzt der chauvinistische oder „nationalistische" Löwe um. Die Beziehungen zwischen Italienern und Deutschen haben sich in den letzten Jahren sehr verschlechtert, teils infolge französisch-englischer Intrigen, nicht zum wenigsten jedoch durch eigenes Verschulden unserer Landsleute. Amtliche Stellen und Presse, in Italien reisende und dort dauernd ansäßige Deutsche haben durch Ungeschicklichkeiten, Taktlosigkeiten, höchst

bedauernswertes anstößiges Verhalten förmlich im Wetteifer dazu beigetragen, daß die auf der Halbinsel von jeher geringen Sympathien für deutsche Art nahezu in Antipathien umschlugen. Der Italiener braucht seinen nordischen Verbündeten zurzeit noch: aber e r h a ß t i h n. Die ihm tief im Blut sitzende Abneigung gegen die blonde Kultur konnte man ja auf keinen Fall beseitigen. Doch seinen Vorurteilen ganz unnötigerweise reichliche Nahrung zu geben, ihn zu behandeln, als ob man in einem .... Kasernenhof stünde, als Gast aus dem Lande der privilegierten Idealität des öfteren nicht nur gegen einfache Höflichkeitsregeln, sondern gegen Sitte und Moral arg zu verstoßen: das war, gelinde gesagt, das Verkehrteste, das sich tun ließ. Es ist mir in diesem Zusammenhange nicht möglich, auf die sehr bedauerliche Wendung der Dinge näher einzugehen; doch mußte ich das leidige Kapitel wenigstens : treifen, da der angedeutete Umschwung sich auch für die Wechselbeziehungen zwischen italienischer und deutscher Kunst und Wissenschaft empfindlich geltend macht.

Die kriegerischen Anstrengungen der Chauvinisten, in gedachten Konzerten von Italienern gesetzte Tonstücke ohne Rücksicht auf ihren Wert um jeden Preis unterzubringen und in der Presse mit Lob überschütten zu lassen, machten einen befremdlich-verwunderlichen Eindruck. Anderseits fehlte es jedoch auch nicht an sympathischen Bemühungen, die dahin gingen, die Ausbreitung einer nationalen Einflußsphäre auf friedlichem Wege zu erreichen. Einige begabte junge Musiker traten zusammen und gründeten eine „Vereinigung italienischer Komponisten". Ihr Hauptzweck: Anregungen zum Schaffen symphonischer Werke zu geben, die, im Gegensatz zu der philiströs-formalen Musik, wie man sie bei offiziellen und halboffiziellen Wettbewerbungen einzufordern pflege, auf ein freies Bekennen persönlicher Ideale gestimmt sei. Also: jungitalienische Zukunftsmusik, „Futurismo". Alsbald wurde eine Konkurrenz ausgeschrieben; den Siegern verhieß man die Aufführung der preisgekrönten Werke im „Augusteo". Das dornenvolle Richteramt nahmen drei Künstler auf sich, deren Namen auch außerhalb ihres Vaterlandes einen sehr guten Klang haben: Arturo Toscanini, der sich als ausgezeichneter Orchesterleiter in eine Reihe mit den besten seiner deutschen Kollegen gestellt hat, Ermanno Wolf-Ferrari und Leone Sinigaglia. Fürs erste entsprach freilich der Erfolg den gehegten Erwartungen in keiner Weise. Von 42 eingesendeten Partituren wurden 28 als inhaltlich oder formell gar zu dürftige Leistungen, beziehentlich als trockene Schulmeisterarbeiten kurzerhand ausgemerzt. Acht weitere konnten gleichfalls nicht ernstlich in Erwägung gezogen werden, weil ersichtlich, ungeachtet etlichen Talentes, zwischen Absicht und Ausführung ein gar zu starkes Mißverhältnis obwaltete. Doch auch von den noch übrig bleibenden sechs wurde gesagt, daß sie, wenigstens in d e r Gestalt, in der sie eingereicht wären, nicht die Vereinigung von annehmbaren Eigenschaften zeigten, auf Grund deren man eine öffentliche Wiedergabe zu empfehlen hätte. Und nun gelangten die Urteilenden zu allgemeinen Betrachtungen, die mir über den Bereich Italiens hinaus ein derart allgemeines Interesse zu beanspruchen scheinen, daß ich sie hier in frei-singemäßer Uebertragung folgen lasse:

„Wenn die eingesendeten Werke, wie man wohl annehmen darf, insgesamt den Stand des Wollens und Könnens auf dem Gebiet der symphonischen Komposition in Italien aufzeigen, so muß man zum Schluß kommen: es besteht ein peinliches Mißverhältnis zwischen den bisweilen vortrefflichen musikalischen Gedanken und der Unfähigkeit, einen entsprechenden Ausdruck für sie zu finden — nämlich mangels einer Technik, die als unentbehrliche Grundlage einer gesunden, vernünftigen Ausbildung anzusehen ist.

Die Ursache? Nach unserer Ansicht liegt sie darin, daß das vorbereitende Studium in Italien nichts taugt. Sonst wären all' die Fehler und Irrungen ganz elementarer Art in den Kompositionen, um die es sich im vorliegenden Bericht handelt, völlig unerklärlich — Fehler, wie sie sich in tadelnswerter Stimmführung, in der wenig glücklichen Wahl der Harmonien, in der ungeschickten Instrumentierung kundgeben. Weil der größere Teil der Komponisten technisch unreif ist, alle Augenblick zwischen diesem und jenem von der Gunst der Mode getragenen Autor schwankt, sich an die modernsten Partituren herangemacht hat, unfähig dazu, sie verstehen und recht in sich aufnehmen zu können — und ohne vorher mit den großen, einfachen, klassischen Vorbildern von fundamentaler Bedeutung vertraut geworden zu sein. So verfehlten sie den rechten Weg und standen hilflos gelähmt da.

Außer diesen Gründen wäre zur Erklärung noch vieles heranzuziehen, das sich in einem schlichten Bericht nicht eingehend erörtern läßt. Darunter der für uns Italiener charakteristische ungeduldige Wunsch, über Nacht und mit geringer Anstrengung ein Resultat zu erzielen, das andere Nationen gemäß einer hundertjährigen kulturellen Entwicklung erreichten. Wie Deutschland, wo die in Italien entstandene und von dort ausgewanderte Symphonik zur höchsten Blüte gedieh, während bei uns die Oper die stärksten Begabungen anzog und heute noch die Mehrzahl unserer Musiker in ihrem Bann hält.

Haben wir auf eine Veränderung in diesen Verhältnissen zu hoffen? Wie wir fest glauben: ja! Doch müßte dazu außer der Zeit und dem rechten Fleiß noch Verschiedenes mithelfen. Vor allem wäre es nötig, die Konservatorien von Grund aus umzustülpen. Wie die Gymnasien, Lyzeen und Universitäten zu einer literarischen und wissenschaftlichen Bildung verhelfen, aber nicht Schriftsteller und Gelehrte züchten wollen, so sei es Aufgabe der Konservatorien, in erster Linie Musiker zu erziehen, für die die Lehren von der Harmonik und vom Kontrapunkt kein Geheimnis mehr haben, die ihren Partituren einen wahrhaft orchestralen Charakter zu geben verstehen, die alle großen Vorbilder der Vergangenheit kennen lernen und in sich aufnehmen, im häuslichen Studium, bei regelmäßigen Aufführungen und unter der Anleitung kluger und taktvoller Lehrer. So daß niemand aus jenen Konservatorien hervorgeht, der nicht fähig ist, einen ordentlichen vierstimmigen Satz zu schreiben oder sich mit logischer Klarheit instrumentaliter auszudrücken. So daß sie allein Musiker von geklärtem Hirn und gutem Geschmack aussenden, ausgerüstet mit allem, um sich auf das mit Schwierigkeiten übersäte Feld der Symphonik wagen zu können. Welch ansehnlichen Nutzen würde es auch bringen, wenn unsere Verleger nach und nach nicht nur wohlfeile Ausgaben der alten italienischen Klassiker, sondern auch kleine Partituren vom „Othello", vom „Falstaff" drucken wollten! Was für Schätze von Belehrung würden allen Musikern im Studium dieser zwei Meisterwerke zuteil werden!

Erfüllen sich solche Wünsche, so können wir auf ein Aufblühen der italienischen Symphonik hoffen, die dann, wie es seit ziemlicher Zeit in Frankreich und jüngst auch in Rußland geschah, ihren wahrhaft nationalen Ausdruck finden wird — u n z u g ä n g l i c h d e r V e r l o c k u n g d u r c h f r e m d e T r u g b i l d e r. Man räume endlich einmal mit dem törichten Vorurteil auf, daß die Symphonik in direktem Widerspruch zur Natur der italienischen Veranlagung stehe! Tradition und Geschichte zeigen das Gegenteil. Wenn unsere Tonsetzer an den Quellen des großen siebzehnten und des für Italien ebenso rühmlichen, wunderwürdigen achtzehnten Jahrhunderts schöpfen wollten, die überall und vornehmlich bei uns neues Leben weckten, so würden sie in Alessandro und Domenico Scarlatti, in Francesco Durante — um nur die Größten zu nennen — echte und rechte Verkörperungen des italienischen Genius auf symphonischem Gebiete finden.

Die Form der Symphonie bietet ein Betätigungsfeld für alle Musiker, denen vornehmes Empfinden, Phantasie, verlässige und zielfertige Technik zu eigen sind. Im Gegenteil: der Ursprünglichkeit und Lebhaftigkeit des italie-

nischen Geistes dürfte es in besonders hohem Grade gegeben sein, in den Aufbau und die Entwicklung der Symphonie die Elemente hineinzutragen, die ihren größten und hauptsächlichsten Wert darstellen: Reichtum der Gedanken, Frische und Mannigfaltigkeit der Rhythmen, Anmut und Lieblichkeit der Harmonik — alles Eigenschaften, die in unseren erhabenen Meistern der herrlichen alten Zeit sich glänzend offenbarten und die stets das köstliche Wesensmerkmal des lateinischen Genius bleiben werden.

Mit den Versen des gewaltigsten Dichters (Dante) möchten wir diesen Bericht schließen:

„Dünkt Euch mein Wort auch herb und unwillkommen,
So Ihr zuerst es hört: Es wird Euch frommen,
Habt Ihr's erst völlig in Euch aufgenommen."

* * *

Die drei Maestri, die dieses Gutachten mit ihren Namen unterfertigten, bekundeten einen ungewöhnlich hohen Grad von Mut. Es will etwas heißen, einem nervösen, zeitweilig irregeleiteten Nationalstolz mit rückhaltlos aufrichtigem Wort entgegenzutreten, und auf einen Schlag die Feindschaft von 42 Komponisten herauszufordern. Doch die Betroffenen nahmen die bittere Lehre ruhig hin. In Italien hat man soviel Anstand und Vernunft, sich der Autorität allgemein als Führer anerkannter Geister zu beugen. In Deutschland findet ein bei einem Wettbewerb wegen unzureichender Technik oder wegen Impotenz pflichtgemäß Zurückgewiesener so viele dumme, gewissenlose oder spektakelfrohe Helfershelfer, um einen ganzen Hexensabbat von Lüge, Verleumdung und Skandal zu entfesseln.

Eine andere Frage ist die, ob man mit Toscanini, Wolf-Ferrari und Sinigaglia ein Aufblühen der italienischen Symphonik erwartet. Konservatorien können ja reorganisiert werden — sogar bei uns, sofern es unsere Urenkel noch erleben sollten, daß die maßgebenden staatlichen Anstalten nicht mehr unfähige Tröpfe zu Dutzenden aufzunehmen brauchen, damit das zum „Betriebe" erforderliche Schulgeld sich überhaupt zusammenhäufe. Ist jedoch ein noch so gut organisierter, bezüglich reorganisierter Unterricht für die Vortrefflichkeit und die Eigenart der Produktion entscheidend? Schwerlich. Den Ausschlag gibt vielmehr die persönliche Befähigung im engeren, die nationale Veranlagung im weiteren Sinne.

Wer das Wirken der Scarlatti und des Durante nicht hochschätzt, ist zweifellos ein schlechter Musiker. Doch was können heute angehende Symphoniker den Opern, Messen, Kantaten des Alessandro, den Klavierstücken des Domenico Scarlatti, den Psalmen und Kammerduetten des Durante viel entnehmen? Weshalb nannten die Herren nicht die Namen eines Corelli, Vivaldi, auch eines Pergolesi? Die ersteren sind wahrhaft starke Architekten der altitalienischen Instrumentalmusik; der letztere ist mit seiner melodisch-motivischen Essenz wie mit seinem Temperament ein wundervoll typischer Vertreter der ächten „italianità", des ganz originalen Wälschtums — und dies keineswegs allein in seiner „Serva padrona" und in seinem „Stabat mater", sondern auch in seinen reinen Instrumentalkompositionen [1]. Dagegen wird es nicht übermäßig leicht sein, in glattem und klarem Herausschälen nachzuweisen, wieviel gerade vom Schaffen des Domenico Scarlatti im besonderen dem Genius Italiens, und wieviel dem allgemeinen, ebensogut durch deutsche und französische Tonsetzer geförderten Fortschrittsstreben seiner Zeit auf Rechnung zu setzen ist — auch wenn gebührendermaßen in Betracht gezogen wird, was ihn des Engeren mit den landesgenössischen Violinmeistern verbindet. Ich fürchte, es läßt sich gegenwärtig auch auf die italienischen Klassiker der Tonkunst in ihrem Vaterlande das Wort Lessings anwenden: sie wollen „weniger erhoben und mehr gelesen sein". Sogar der in seinem Wissen ausgereifte und sehr klar blickende greise Verdi schrieb einmal an Hans v. Bülow: er wünschte sehnlich, daß Palestrina für Italien eine ähnliche Bedeutung zurückgewönne, wie sie Bach für die Entwicklung der deutschen Musik zuzumessen wäre. Das klingt wunderschön, ist aber doch nur eine Phrase. Kann im historischen wie im ästhetischen Verstande nur eine solche sein. — Ueberdies: wie gleichmütig findet sich heute auf rein kirchlichem Gebiete der zweifellos ungewöhnlich begabte und fleißige Don Lorenzo Perosi mit Palestrina ab! —

Wollten wir indessen dem Meister Domenico und seinen ihm nächststehenden Geistesverwandten selbst eine gleich hohe spezifisch nationale Bedeutung zuerkennen wie es Toscanini tut — was ich für meinen Teil nicht vermag: entscheidend ist, daß die Anschauung vom symphonischen Kunstwerk, wie sie sich in der neueren Auffassung mit dem Heranwachsen einer gesteigerten, einsichtsvollen Beethoven-Kultur ausbildete, mit den alten Neapolitanischen, Venetianischen, Römischen Schulen herzlich wenig zu tun hat.

Schon einige Dezennien vor Beginn des neunzehnten Jahrhunderts war die ernste italienische Instrumentalmusik erlahmt. Der abgerissene Evolutionsfaden schleifte lange auf dem Boden hin. Soll heute ein Wiederaufraffen versucht werden, so könnte das nur in Anlehnung an die fremde, also an die deutsche Kunst geschehen. Mit welchem Erfolge, muß die Zukunft lehren. Ich bin da einigermaßen skeptisch. Nachahmen, sogar mit Geschick nachahmen, werden die heutigen Italiener auch die Beethoven-Polyphonie, die Polyphonie mit dramatischem Einschlag. Zum mindesten nicht schlechter, wie — mutatis mutandis — die Franzosen die deutsche Romantik nachstrichelten. Ob aber jene sich auch dazu imstande zeigen werden, das Innenleben einer „Eroica" nachzuempfinden, und zwar bis zu dem Grade, daß aus solchem innerlichen Nachempfinden etwas eigenkräftig Neues herauswächst: das scheint mir nicht allzu wahrscheinlich. Das dünkt mich zweifelhaft in Ansehung dessen, daß sich die italienische Musik ein Jahrhundert und mehr auf der homophonen Opernseite hielt: die Hinweise auf den genialen, doch zum Teil noch derbgezimmerten „Othello" Verdis und auf seine wohl äußerst feingearbeitete, aber sich nichts weniger als symphonisch-polyphon darstellende Falstaff-Partitur im Gutachten der Toscanini und Genossen machen mich doppelt bedenklich. Auch ist nicht zu übersehen, daß sogar den vortrefflichsten italienischen Dirigenten in der Interpretation der Beethovenischen Symphonien und der Wagnerischen Musikdramen bei eifrigster, hoch rühmenswerter Bemühung die Stetigkeit in der rhythmischen Darstellung und der gefühlsmäßig belebte, aber sentimentalitätsfreie Vortrag des Melos abgehen, ohne die es nach unseren Begriffen nicht zum richtigen architektonischen Gestalten des Kapellmeisters kommt.

Um im Argumentationskreise der Toscanini zu bleiben: die Franzosen, die doch auch mit berechtigtem Stolz auf ihren Rameau hinweisen können, haben sich trotz Berlioz und seiner im Grunde genommen herzlich unbedeutenden landsmännischen Epigonen nicht als geborene Symphoniker erwiesen: das diesjährige, allerdings ja nur aus Geschäftsrücksichten und Knopflochschmerzen gezeitigte „Französische Musikfest" in München hat dafür wieder einen schlagenden Beweis geliefert [1].

---

[1] cf. G. Radiciotti, „G. B. Pergolesi. Vita, opere e influenza su l'arte." Roma, Casa editrice Musica, 1910. — Dazu u. a. die von H. Riemann herausgegebenen Trios. (In der Sammlung: Collegium Musicum.)

[1] Vergleiche meine in Einzelheiten natürlich von der Entwicklung überholte, im Ganzen aber doch wohl noch beweiskräftige Broschüre: „Die Aussichten der Wagnerischen Kunst in Frankreich" (Leipzig, F. Reinboth, 1887), S. 21—23. Ferner S. 43: „Seit über einem halben Jahrhundert spielt man in Paris Beethovenische Symphonien; wo sind die (bedeutenden) französischen Symphoniker? Seit langen Jahren wird den Franzosen die Kenntnis der deutschen geistlichen Musik vermittelt: wo sind die neueren französischen Kirchenkomponisten von Rang? . . . . Die Kardinalfrage

Was die Moskowiten Symphonik nennen, gilt mir schließlich nur als Variante des flotten, durch etliche asiatisch-orientalische Phantasie aufgefärbten slawischen Sprach- und Kopiertalentes. Nun ist es an den Italienern, neuerdings eine bedeutsame Probe auf ihre nationale Veranlagung zu machen. Nietzsche spottete über die Kunst, die man sich nicht in freier Natur erwandelt oder ertanzt, sondern ersitzt. Ich bin Nietzscheaner, obwohl die Mode noch an ihm festhält. Doch meine ich, auch ohne mich auf die Skizzenbücher Beethovens zu berufen, daß man in ein sehr enges und langdauerndes Verhältnis zu seinem Arbeitstisch treten muß, um der Symphonie gerecht zu werden. Und beim Studium der Naturgeschichte des heutigen Italieners ist leider nicht selten der Mangel eines hinlänglich ausgebildeten Sitzfleisches festzustellen.

Dies könnte sich freilich mit der Zeit wieder ausrunden. Wenigstens sind die Nord- und die Mittelitaliener zum ansehnlichen Teil auch für ausdauernde Arbeit veranlagt. An dem, was die Zeiten des ausgehenden Mittelalters, des Rinascimentos, des Barocks auf den Gebieten der abstrakten Wissenschaften, der Technik, der bildenden Künste südlich der Alpen hervorbrachten, hatten bohrende Energie und liebevoll ausfeilender Fleiß kaum geringeren Anteil als Genie und Intuition. Auch die italienische Musikgeschichte zeigt Fanatiker tiefschürfenden Studiums: ich nenne Padre Martini und Cherubini. Warum aber kündete diese Musikgeschichte wohl von einer Unzahl von starken und mittleren Talenten, doch bisher noch nie von einem überragenden Heros, von einem Dante, von einem Bramante, Tizian, Michelangelo der italienischen Tonkunst? Denn daß auch ein Palestrina diesen Göttlichen nicht als voll ebenbürtig zur Seite tritt, das getraue ich mir zu behaupten. Sich ein- und einandermal zur Geniehöhe zu erheben und inkarniertes Genie sein, ist zweierlei. Das Genie, das „eine Welt aus sich erschafft", büßt in einigen Jahrhunderten von seiner Suggestionskraft nichts ein. Gradaus gesprochen: es ist Palestrina nicht mehr gegeben, uns Heutige in den gleichen starken Bann zu schlagen, in den uns die „Assunta" des Tizian zwingt.

Weshalb erzeugte Hesperien keinen Franz Schubert, dem es, auch ohne besonders emsig betriebene theoretische Vorbereitung, als Symphoniker in seiner „Unvollendeten" doch einmal beschieden war, zwei Sätze zu schreiben, die sich ebenso als höchste Wunder festgefügter Form wie als wohllautüberströmte Stimmungsdichtungen darstellen?

Und diesem Unbegreiflichen war keine Stütze verliehen wie dem glückgekrönten Rafael, dessen Phantasie sich an der Antike aufrankte. Alles floß ihm aus dem Himmel der barbari tedeschi zu.

Nervi, Dezember 1910. **Paul Marsop.**

---

heißt: Hat die Kunst ein Vaterland? Die Chauvinisten behaupten es, und weil diese es behaupten, fühlen sich Verständige veranlaßt, es zu bestreiten. Mit Unrecht .... Ein jedes Volk hat sein ihm eigentümliches Leben, wie es sich gemäß den Anlagen des Stammes, den Einwirkungen der unter jedem Himmelsstriche andersartigen Natur und den Beziehungen zu den Nachbarvölkern herausbildet. Daher muß ebenso das ‚Was' als das ‚Wie' der künstlerischen Darstellung bei jedem Volke verschieden sein." U. A. m. —

Zu Beethovens 140. Geburtstage.

Beethoven und Goethe.

Von Dr. LEOPOLD HIRSCHBERG (Berlin).

V.

IM folgenden Jahre (1812) rüstet sich Goethe schon im April zu seiner Erholungsreise, die ihn zunächst nach Karlsbad führt. Beethoven verläßt Anfang Juli Wien. Die Kurliste von Teplitz [1] verkündet:

„7. Juli. *Herr Ludwig van Beethoven*, Kompositeur aus Wien, wohnt in der Eiche, No. 62", nachdem vom 29. Mai ab bis dahin Kaiser, Kaiserinnen, Könige und Königinnen einpassiert waren. Dann heißt es weiter in der Kurliste: „15. Juli. *Hr. Johann Wolfgang von Göthe*, herzogl. Weimarischer Geh. Rath u. s. w. u. s. w., im gold. Schiff No. 116."

Am 19. scheinen sie sich zum ersten Male getroffen zu haben. Das Tagebuch[1] enthält zwar nur die lakonische Notiz: „19. Juli. Beethoven"; aber ein Brief Goethes von demselben Datum [2] an seine Frau Christiane, die um diese Zeit in Karlsbad ist, spricht deutlich den überwältigenden Eindruck aus, den Goethe von der hoheitsvollen Persönlichkeit des Tondichters empfangen hat:

„Sage Prinz Friedrich Durchl. daß ich nicht mit Beethoven seyn kann ohne zu wünschen daß es im goldnen Straus geschehen möge. Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut wie er gegen die Welt wunderlich stehn muß."

Und nun vergeht fast kein Tag, an dem die beiden Gewaltigen nicht zusammen sind. Lebensvoll sehen wir diese große Zeit vor uns in den hingeworfenen Notizen Goethes [3]:

„20. Juli. Abends mit Beethoven nach Bilin gefahren.
21. Juli. Abends bey Beethoven. Er spielte köstlich.
23. Juli. Bey Beethoven."

Dann macht Beethoven einen kleinen Ausflug nach Karlsbad, und Goethe schreibt am 27. Juli an seine Frau [4]:

„Es ist Herr von Beethoven von hier auf einige Tage nach Karlsbad gegangen: wenn ihr ihn finden könnt so brächte mir der am schnellsten einen Brief", und weiter am 1. August [5]: „Wenn ich die Sendung durch Beethoven erhalte, schreibe ich noch einmal."

Da Goethe Beethoven hier zweimal als Briefboten bezeichnet, so muß dieser ziemlich bald wieder nach Teplitz zurückgekehrt sein. Auch Bettina mit ihrem Gatten Arnim hatte sich dort eingefunden, war aber durch ihr Zerwürfnis mit Goethe von dessen Gesellschaft ausgeschlossen: „Von Arnims nehme ich nicht die mindeste Notitz, ich bin sehr froh, daß ich die Tollhäusler los bin," schreibt Goethe an seine Frau [6]. Von Beethoven schweigt nunmehr das Tagebuch vollständig; das unhöfische Benehmen Beethovens [7] hat Goethe offenbar sehr verletzt. Am Schluß eines ziemlich ausführlichen Briefes, worin des längeren von dem einem Beethoven gegenüber recht wenig interessanten Herrn, dem Etatsrat Langermann, die Rede ist, teilt Goethe (Karlsbad, den 2. September 1812) [8] Zelter recht beiläufig mit:

„*Beethoven* habe ich in Töplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freylich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Theil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel."

Wie anders klingt das als am Anfang! Hiermit enden die brieflichen Mitteilungen Goethes über diese Begegnung. Es ist nunmehr ziemlich gleichgültig, daß die beiden sich ein paar Tage später noch einmal in Karlsbad getroffen haben. Das Tagebuch [9] registriert:

„8. September. Beethovens Ankunft. Mittag für uns [10]. Beethoven. Abends auf der Prager Straße."

---

[1] Bei Thayer, Beethovens Leben. 1879, Bd. III, S. 203.

[1] Tagebücher (l. c.). [2] „Goethes Briefe" (Weimarer Ausgabe). Weimar 1900. Bd. XXIII, S. 45. [3] „Goethes Tagebücher" (a. a. O.) Bd. IV. [4] „Goethes Briefe" (a. a. O.), Bd. XXIII, S. 47. [5] Ebendaselbst. S. 49. [6] Ebendaselbst, S. 51. [7] Darüber die Erzählung Bettinas im Pückler-Brief (l. c.). [8] „Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter." Berlin 1833, Bd. II, S. 28. [9] Tagebücher (l. c.) Bd. IV. [10] Die (in den Tagebüchern häufig vorkommende) Wendung „für uns" ist nicht auf Beethoven zu beziehen, sondern bedeutet immer Goethe und seine Angehörigen.

Zu einer irgendwie ersprießlichen Berührung wird es nicht gekommen sein. Goethe war abgekühlt, Beethovens leicht entzündbares Herz um diese Zeit an Amalie Sebald-Krause gefesselt — weder von ihm noch von Goethe erfahren wir etwas. Ja, als der Fürst Lobkowitz Goethe um das Preisrichteramt bei einer von ihm ausgeschriebenen Operntext-Konkurrenz ersucht, die ganz speziell für Beethoven bestimmt war, antwortet der Dichter am 7. Oktober 1812[1] nur ganz allgemein, ohne Beethoven zu erwähnen.

Mit einem nochmaligen Zusammentreffen war es vorbei, indem Zelter nun abermals Gelegenheit fand, das Werk Bettinens zu zerstören. In wie unschöner Weise er dies tat, haben wir bereits im Abschnitt III kennen gelernt.

VI.

Im Goethe-Kreise ist es jetzt still von Beethoven; nur Zelter, in dessen Beethoven-Erkenntnis allmählich ein erfreulicher Wandel eintritt, hält Goethe einigermaßen auf dem Laufenden[2]. Nicht so im Kreise Beethovens von Goethe. Die Konversationshefte des Jahres 1820 (März) verraten z. B. eine solche Goethe-Unterhaltung:

„Hummel hat gar keinen Gesang auf dem Instrument, er ist bloß ein Passagenmacher, das liebt Goethe nicht, er soll sich über Ihr [Beethovens] Spiel erklärt haben, daß er erst durch Sie gehört habe, was man auf dem Klavier machen kann."

Wie sehnsüchtig der Meister einen Brief Goethes erwartet haben mag, geht aus einer andern Stelle (April 1820) hervor:

„[Hummel] hat vielleicht einen Brief von Goethe."

Allgemeineren Charakter hat eine Unterhaltung vom Februar 1823, wobei Schindler aufschreibt:

„Wenn Goethe *nicht* Staatsminister wäre, sondern *blos* Dichter; *handelte er nicht auch als Dichter?*"

All dies nur zum Beweise dafür, daß Goethe bei Beethoven unvergessen war. Und die letztere Aeußerung hängt zweifellos mit Beethovens zweiter großer Goethe-Periode zusammen.

Der Hohe hatte 1822 sein unsterbliches Meisterwerk, die Missa solemnis, vollendet und befand sich in Not. Er wendet sich an die Höfe Europas, an ausgezeichnete Zeitgenossen, an Cherubini nach Paris, an Zelter und Goethe; die beiden letzten Schreiben sind vom gleichen Tage (8. Februar 1823) datiert. Wir müssen wenigstens den an Goethe gerichteten Brief[3] vollständig geben; wer es gelernt hat, mit Beethoven zu fühlen, wird sich der ihn beschleichenden Rührung nicht zu schämen brauchen.

„Euer Excellentz!

Immer noch wie von meinen Jünglingsjahren an lebend in ihren Unsterblichen nie veraltenden Werken, u. die glücklichen in ihrer Nähe verlebten Stunden nie vergessend, tritt doch der Fall ein, daß auch ich mich einmal in ihr Gedächtniß zurückrufen muß — ich hoffe Sie werden die Zueignung an E. E. von *Meeresstille* und *glückliche Fahrt*[4] in Töne gebracht von mir erhalten haben, Bejde schienen mir ihres Kontrastes wegen sehr geeignet auch diesen durch Musick mit theilen zu können, wie lieb würde es mir sejn zu wißen, ob ich passend meine Harmonie mit der Ihrigen verbunden, auch Belehrung welche gleichsam als Wahrheit zu betrachten, würde mir äußerst willkommen sejn, denn letztere liebe ich über alles, und es wird nie bej mir heißen: veritas odium parit. — Es dörften bald vielleicht mehrere ihrer immer eintzig bleibenden Gedichte in Töne gebracht von mir erscheinen, worunter auch „*rastlose Liebe*" sich befindet[5], wie hoch würde ich eine allgemeine Anmerkung überhaupt über das Komponiren oder in Musik setzen ihrer Gedichte achten! Nun eine Bitte an E. E. ich habe eine große Meße geschrieben, welche ich aber noch nicht herausgeben will, sondern nur bestimmt ist, an die vorzüglichsten Höfe gelangen zu machen, das Honorar beträgt nur 50 ♯♯[1], ich habe mich in dieser Absicht an die Großherzogl. Weimarer Gesandtschaft gewendet, welche das Gesuch an Sr.: Großhertz. Durchl. auch angenommen und versprochen hat, es ans Selbe gelangen zu machen, die Meße ist auch als oratorium gleichfalls aufzuführen, u. wer weiß nicht, daß heutiges Tages die Vereine für die Armuth d. g.[2] subscribirten benöthigt sind! — Meine Bitte besteht darin, daß E. E. Seine Höchstd. Durchl. darauf aufmerksam machen mögten, damit Großherzog auch hierauf subskribirten, die Großherz. Weimar Gesandschaft eröfnete mir daß es sehr zuträgl. sejn würde, wenn der Großhertz. vorher schon dafür gestimmt würde — ich habe so vieles geschrieben, aber *erschrieben* bejnahe gar nichts, nun aber bin ich nicht mehr allein, schon über 6 Jahre bin ich Vater eines Knaben meines verstorbenen Bruders, eines hoffnungsvollen Jünglings im 16ten Jahre den Wissenschaften gantz angehörig u. in den reichen Schriften der Griechheit schon gantz zu Hause, allein in diesen Ländern kostet d. g. sehr viel, u. bej studierenden Jünglingen muß nicht allein an die Gegenwart, sondern auch an die Zukunft gedacht werden, u. so sehr ich sonst bloß nach oben gedacht, so müßen doch jetzt meine Blicke auch sich *nach Unten* erstrecken — mein Gehalt ist ohne *Gehalt*[3] — Meine Kränklichkeit seit mehreren Jahren ließ es nicht zu Kunstreisen zu machen, u. überhaupt alles das zu ergreifen, was zum Erwerb führt —— sollte ich meine gäntzliche Gesundheit wieder erhalten, so dürfte ich wohl noch manches andere besser erwarten dörfen. E. E. dörfen aber nicht denken, daß ich wegen der letzt gebetenen Verwendung für mich ihnen *Meeresstille* u. *Glückliche Fahrt* gewidmet hätte, dies geschah schon im Maj 1822[4], u. die Meße auf diese Weise bekannt zu machen[5], daran ward noch nicht gedacht, bis jetzt vor einigen Wochen — die Verehrung liebe u. Hochachtung welche ich für den eintzigen Unsterblichen Göthe von meinen Jünglingsjahren schon hatte, ist immer mir geblieben, so was läßt sich nicht wohl in Worte faßen, besonders von einem solchen Stümper wie ich, der nur immer gedacht hat, die *Töne* sich eigen zu machen, allein ein eignes Gefühl treibt mich immer, ihnen so viel zu sagen, indem ich in ihren schriften —— ich weiß Sie werden nicht ermangeln, einen Künstler, der nur zu sehr gefühlt, wie weit der *bloße Erwerb* von *ihr*[6] entfernt, einmal sich für ihn zu verwenden, wo *Noth* ihn zwingt, auch wegen *andern für andere* zu walten zu wirken —— das gute ist unß allzeit deutlich, u. so weiß ich, daß E. E. meine bitte nicht abschlagen werden ——

Einige Worte von ihnen an mich würden Glückseligkeit über mich verbreiten.

Euer Extzellentz
mit der innigsten
unbegrentztesten
Hochachtung
verehrender
Beethoven."

Am 22. Mai 1822 steht in Goethes Tagebuch[7]:

„Von Beethoven Partitur empfangen"

und in der „Bücher-Vermehrungsliste"[8] dieses Jahres:

„May. Meeres Stille und glückliche Fahrt, in Musik gesetzt von Beethoven. Durch den Verleger."

Alles so, wie's der Meister gesagt. Und dann auch wieder im Tagebuch[9]:

„15. Febr. (1823). Brief von Beethoven."

---

[1] Goethes Briefe (l. c.) Bd. XXIII. [2] Vergl. *Kalischer* (a. a. O.) [3] Beethovens sämtliche Briefe, Bd. IV, S. 190 ff. [4] Op. 115, Vergl. Abschn. VII, No. 15 u. 16. [5] *Ist nicht* geschehen.

[1] Beethovensches Abkürzungszeichen für „Dukaten". [2] Beethovensche Abkürzung für „dergleichen". [3] Der erhabene Idealist und Humorist in einem Atemzug! [4] d. h. der Druck des Werkes mit der Widmung. Siehe später. [5] d. h. durch diese neue Art von Subskription. [6] d. h. der Kunst. [7] A. a. O. Bd. VIII (Weimar 1896), S. 198. [8] Ebendaselbst, S. 320. [9] Ebendaselbst, Bd. IX (Weimar 1897), S. 16.

Zweifellos will Goethe ihn beantworten, da erkrankt er drei Tage später nicht unbedenklich. Die Tagebuchnotizen vom 18. Februar bis zum 6. März schildern die Krankheitssymptome und die allmähliche Genesung. Der besorgte Zelter erhält am 16. März einen Brief von Goethes Sohn August [1] und ein eigenhändiges Blättchen des Freundes:

„Erstes Zeugniß erneuten Lebens und Liebens
dankbar anhänglich
J. W. v. Goethe."

Aber eine Antwort an Beethoven erfolgte nicht. Sie wurde vergessen unter der Bergeslast der aufgelaufenen Briefschulden. Richten wir deshalb im menschlichen Sinne! Aber war es Zufall oder Absicht, daß Beethoven im folgenden Jahre z w e i m a l Goethes Worte: „Edel sei der Mensch, hülfreich und gut" in Musik setzte? Wohltätig wird auf den damals so schwer geprüften Meister die sofortige, wackere Nachricht Zelters gewirkt haben. Sie sowohl wie Beethovens hoheitvollen Dank möge man in dem schon mehrfach zitierten Buche von A. Ch. Kalischer nachlesen.

Nur eines muß uns billig wundernehmen: von Beethovens Tode nimmt Goethe in keinem Brief und auch nicht im Tagebuch Notiz. Nur bei der Besprechung des ersten Jahrgangs der „Monatsschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen" (Prag 1827) [2], Artikel „Konservatorium der Tonkunst", heißt es:

„Hier ist denn auch das Requiem von *Tomaschek*, welches als eine neueste Schöpfung des gefeierten Komponisten in einem vorliegenden Hefte ausführlich besprochen wird, nicht mit Stillschweigen zu übergehen, so wie zugleich der für Beethoven veranstalteten kirchlichen Todtenfeier ehrend Erwähnung zu thun."

Das ist wenig. Der ehedem bewunderte Meister hätte mehr verdient.

VII.

So bilde denn den Schluß eine übersichtliche chronologische Zusammenstellung der Beethovenschen G o e t h e - B e t o n u n g e n [3], um zu zeigen, wie der Tondichter als schaffender Künstler dem Dichter sich geeignet hat. Die wenigen Bemerkungen gelten manchem nicht allgemein Bekannten.

Um 1790.

1. *Arie des Rugantino* („Mit Mädeln sich vertragen") aus dem Singspiel „Claudine von Villa Bella", für eine Baßstimme mit Begleitung des Orchesters.

Beethoven lag die recht unschöne Fassung gerade dieses Stückes in der Ausgabe des Jahres 1776 vor. Goethe hat die Dichtung später ganz umgestaltet. Die Weimarer Ausgabe bringt die Originalausgabe in Bd. XXXVIII.

Spätestens 1792.

2. *Marmotte* („Ich komme schon durch manches Land") für eine Singstimme, aus dem Schönbartspiel „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen". Erschien 1805 als op. 52, No. 7. Ein äußerst anmutiges Stück, volkstümlich-melancholisch. Beethoven hat nur eine Strophe komponiert.

3. *Mailied* („Wie herrlich leuchtet mir die Natur"), für eine Singstimme, erschien 1805 als op. 52, No. 4. Die Melodie gehörte ursprünglich einer Einlage-Arie des „Barons" in Ignaz Umlaufs Operette „Die schöne Schusterin" an. Der Textdichter, Stephanie der Jüngere, hat sich offenbar Goethes Versmaß zum Muster genommen; die erste der drei Strophen lautet:

„O welch ein Leben! ein ganzes Meer
Von Lust und Wonne fließt um mich her,
Mir blühet Freude auf jeder Bahn,
Und was ich suche, das lacht mich an;
Und was ich höre ist Jubelton,
Und was ich fühle, entzückt mich schon."

Die Instrumentation (Quintett, Flauti, Oboi, Fagotti, Corni in F) ist sehr fein, namentlich in der letzten Strophe. In der großen Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe ist das Original abgedruckt (Serie 25, Supplement, S. 199—205).

Spätestens 1798.

4. *Gretels Warnung* („Mit Liebesblick und Spiel und Sang"), für eine Singstimme. Erschienen 1810 als op. 75, No. 4.

1800.

5. [*Nähe des Geliebten*] („Ich denke dein"). Nur die erste Strophe hat Beethoven komponiert, als Thema für vierhändige Variationen. Anmutiges Stücklein, folgendermaßen im Druck erschienen: „Lied mit Veränderungen zu vier Händen, geschrieben im Jahr 1800 in das Stammbuch der Gräfinnen Josephine Deym und Therese Brunswick und Beyden zugeeignet von Ludwig van Beethoven." Verdiente seiner totalen Vergessenheit entrissen zu werden.

1808.

6. *Sehnsucht* [bei Goethe „*Mignon*"] („Nur wer die Sehnsucht kennt"), erste Fassung, für eine Singstimme. Eines der in seiner Einfachheit ergreifendsten und dennoch unbekanntesten Lieder des Meisters.

1810.

7. *Mignon* („Kennst du das Land"), für eine Singstimme, op. 75, No. 1. Robert Schumanns Urteil: „Die Beethovensche Komposition ausgenommen, kenne ich keine einzige dieses Liedes, die nur im mindesten der Wirkung, die es ohne Musik macht, gleichkäme. Laßt es euch von Beethoven sagen, wo er seine Musik herbekommen."

8. *Neue Liebe, neues Leben* („Herz, mein Herz, was soll das geben?"), für eine Singstimme. op. 75, No. 2.

9. *Aus Faust* („Es war einmal ein König"), für eine Singstimme (am Schluß Chor). op. 75, No. 3. — Rochlitz überbrachte Goethe die Aufforderung von Breitkopf & Härtel, eine vollständige „Faust"-Musik zu schreiben und erzählt darüber (l. c. S. 357 f.): „Ich schrieb den Vorschlag und Ihre Zusage auf, indem ich ein möglichst ernstes Gesicht machte. Er las. Ha! rief er aus und warf die Hand hoch empor. Das wär' ein Stück Arbeit! Da könnt' es was geben! In dieser Art fuhr er eine Weile fort, malete den Gedanken sich sogleich und gar nicht übel (!) aus, und sahe dabei, zurückgebeugten Hauptes, starr an die Decke. Aber, begann er hernach, ich trage mich schon eine Zeit her mit drei andern großen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt; im Kopfe nämlich. Dieß muß ich erst vom Halse haben: zwei große Symphonieen, und jede anders; jede auch anders als meine übrigen; und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern usw. — — Und so fuhr er noch lange fort. Da zweifle ich nun. Doch wollen wir hoffen, weil ihn der Gedanke reizt und er einmal über das andere versichert, ihn nicht außer Acht lassen zu wollen." Das achte Weltwunder ward nicht geschaffen. — —

9 a) *Sehnsucht* (vergl. No. 6). Zweite, dritte und vierte Fassung, mit der ersten nicht annähernd zu vergleichen.

10. *Wonne der Wehmuth* („Trocknet nicht"), für eine Singstimme. op. 83, No. 1. Eines der bedeutendsten Stücke der gesamten Gesangsliteratur, wohl das Vorbild des Schumannschen „Ich hab im Traum geweinet", mit seiner das Fallen der brennenden Tränentropfen charakterisierenden Stakkato-Begleitung.

11. *Sehnsucht* („Was zieht mir das Herz so"), für eine Singstimme. op. 83, No. 2.

12. *Mit einem gemalten Band* („Kleine Blumen, kleine Blätter"), für eine Singstimme. op. 83, No. 3.

13. *Musik zu „Egmont"*, op. 84. Enthält: a) *Ouvertüre.* Die großartigste Freiheitssymphonie, die je geschrieben ward. Die Kantilene des Hauptsatzes ist, wie *A. B. Marx* überzeugend nachweist, nicht auf das episodenhafte Bild Klärchens zu beziehen; was bedeuteten die starken Zwischenschläge? Klärchen wird uns in den Zwischenaktsmusiken geschildert. *W. v. Lenz*, Beethovens phantastischer Biograph, empfindet bei der Egmont-Ouvertüre den gleichen Eindruck wie bei Velasquez' berühmtem Bilde „Las Lanzas" (Die Einnahme von Breda durch die Spanier) und erklärt den hellblau gekleideten Pagen als „Klärchen" (Verschmelzung von Liebe und Freiheit): „Daß d i e s e Liebe die Freiheit selbst ist, für welche der Held in den Tod geht, ist der Kern der Dichtung." (Krit. Katal. d. sämtl. Werke Beethovens m. Analyse ders. Hamburg 1860, T. 3, S. 210). b) *Lied Klärchens* („Die Trommel gerühret"), für eine Singstimme mit Orchester. c) *Entreakt 1.* d) *Entreakt 2.* e) *Lied Klärchens* („Freudvoll und leidvoll"), für eine Singstimme mit Orchester. f) *Entreakt 3.* g) *Entreakt 4.* h) *Larghetto:* K l ä r c h e n s T o d b e z e i c h n e n d. „Das Orchester [Oboen, Klarinetten, Fagotti, Hörner in D, Pauken in Es, Streicher] fällt sogleich, nachdem Brackenburg abgegangen, ein." Für mich gehört dies „unsterbliche Instrumentalblättchen" (Lenz, a. a. O.) zu den großartigsten Eingebungen des Meisters. Die Hörner beginnen leise schluchzend, die Holzbläser ergreifen zunächst die Melodie (seelenverwandt mit dem „Largo e mesto" der Sonate op. 10, No. 3, und dem „Adagio affettuoso ed appassionato" des Streichquartetts op. 18, No. 1), heftiger Einsatz der Streicher und Paukenwirbel, dann Aufnahme des Themas durch die erste Violine und wundersames Gegenspiel zwischen dieser und den Holzbläsern: „Hier löscht die Lampe gänzlich

[1] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 1834, Bd. III, S. 294/295. [2] „Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand", Bd. XXXXV, S. 397 (Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1833). [3] Herrliches Goethe-Wort, dringend an Stelle des widerwärtigen „Vertonen" zu empfehlen. Könnte auch in „Betönung" umgewandelt werden.

aus". i) *Melodram* (Egmont: Süßer Schlaf). k) *Sieges-Symphonie.*

14. *Erlkönig* („Wer reitet so spät"), Fragment. Nur die Singstimme und teilweise Andeutung der Begleitung. Erst vor relativ kurzer Zeit aufgefunden und von Reinh. Becker pietätvoll ergänzt.

1815.

15. und 16. *Meeresstille und Glückliche Fahrt* („Tiefe Stille herrscht im Wasser" und „Die Nebel zerreißen") für Chor und Orchester. Erschien als op. 112 im Jahre 1822. Man lese die Ausführungen von *A. B. Marx* über dieses Werk.

1823.

17. [*Das Göttliche*] („Edel sei der Mensch, hülfreich und gut"). Nur diese Worte in zwei Fassungen: a) An Ferd. Wimpffen (am 20ten jenner 1823): „Der edle Mensch Sey Hülfreich und Gut", zehn Takte für eine Singstimme mit Klavier. b) Für L. Schlösser (im Mai 1823): „Edel sei der Mensch, hülfreich und gut", Kanon für sechs Stimmen (63 Takte). Vergl. darüber „Beethovens sämtliche Briefe", Bd. IV, S. 184/185 und S. 244—255.

18. *Bundeslied* („In allen guten Stunden"), für zwei Solo-, drei Chorstimmen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte und zwei Hörner. „Kräftig, derb und wie sich frohe Burschen ausdrücken, f i d e l" (Lenz, a. a. O., T. 4, p. 141).

Für den Klavierunterricht.

Johannes Brahms (1833—1897): Drei Intermezzi op. 117.

(Schluß.)

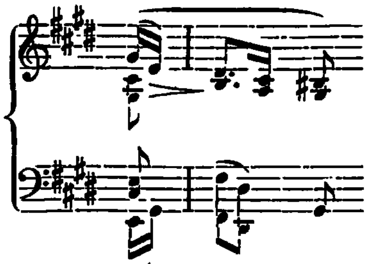
AUCH das dritte Intermezzo steht im Zeichen der Trauer; düster ist seine Grundstimmung, die einzig im zweiten Teile — Più moto ed espressivo — durch einige Lichtblicke erhellt wird. Starr im Ausdrucke, d. h. ausdruckslos, spiele man den Anfang, etwa in modo d'una marcia funebre (♩ = 72) mit genauer Berücksichtigung der angegebenen Phrasierungszeichen. Freilich dürfen die kleinen Bindungen



molto p e sotto voce sempre

nicht zu kurz genommen werden, um den Ernst der Stimmung nicht zu zerstören. Mit Worten läßt sich hier zwar recht wenig anfangen, jedoch der Hinweis, daß es sich eigentlich um einen Trauermarsch handelt, wird den Denkenden wohl das Richtige treffen lassen.

Die Stelle Zeile 2, Takt 1



spiele man ausdrucksvoll, wie den plötzlichen Ausbruch schmerzlicher Klage um den Dahingeschiedenen. Von hier an mischt sich dumpfes Glockengeläute in den Trauerzug:



Ebenso starr im Ausdrucke wie der Anfang werde von



an das Folgende vorgetragen. Im drittletzten Takte der Seite 11 (p sempre sotto voce) geht die Melodie in die Mittelstimme über; die sie umkleidenden Akkorde haben selbstverständlich dagegen zurückzutreten. Durch das Ganze wehe ein kalter Todesschauer, der erst bei Poco più lento auf fünf Takte einem tief schmerzlichen Ausdrucke weiche. Aber auch hier sei die Tongebung sehr zart. Die Fermate, wie der Komponist vorgeschrieben, lunga.

Più moto ed espressivo — also ausdrucks v o l l — im Gegensatze zum ersten Teile. Die Art des Vortrages dieses zweiten Teiles läßt sich schwer bestimmen: etwa zart-leidenschaftlich, vor allem sei man im Hinblick auf die Synkopen rhythmisch peinlich genau. Tempo I Seite 14 bringt zunächst sechs überleitende Takte im pp, das ich mir hier ganz besonders zart denke. Die pädagogische Erfahrung empfiehlt für diese Stelle genauestes Studium der Tonalität, um sich falsche Noten zu ersparen. Es folgt Wiederkehr des ersten Teiles, Thema in der Mittelstimme, im Ausdrucke genau wie zu Anfang. Die Schlußstelle Più lento — prachtvoll harmonisiert — ais 7, dis 7 — von ganz wunderbarer Melodik durchdrungen, bringt dieses tiefernste Tongedicht in ergreifender Weise zum Ausklang.

München. Prof. **Heinrich Schwartz,** K. Bayr. Hofpianist.

Alte Meistergeigen.

Von EUGEN HONOLD (Düsseldorf).

III.

WIR wollen uns nunmehr mit der *Amati* und der Cremoneser Schule, dieser ältesten und neben der Familie G u a r n e r i berühmtesten Geigenmacherdynastie in folgendem etwas beschäftigen. Der Begründer ist Andrea Amati in Cremona, geboren um 1538, gestorben 1612. Er schuf den Amati-Typ, den seine Nachkommen weiter ausbauten. Bei wem Andrea gelernt hat, steht nicht fest. Er nahm im Gegensatz zu den Brescianern seiner Zeit kleineres Modell, erhöhte die Wölbung und benutzte einen besseren Lack wie diese. Seine zwei Söhne erster Ehe, *Antonio* und *Girolamo*, geboren um 1555 bezw. 1556 (die Jahreszahlen stehen nicht fest), übten lange Zeit die Geigenmacherei im Kompagniegeschäft aus und übertrafen ihren Vater in manchen Einzelheiten. Vor allem gingen sie in der Höhe der Wölbung wieder zurück und vergrößerten dadurch den Ton. Hieronymus gilt für den begabteren und individuelleren. Eine der schönsten Geigen der Brüder, aus der ersten Zeit stammend und in der Hauptsache wohl eine Arbeit des Hieronymus, lassen wir hier aufspazieren. Der gedruckte Zettel kündet:

„Antonius et Hyeronimus Fr. Amati
Cremonen. Andreae Fil. F. 1587."

Der aus einem Stück bestehende Boden und die Zargen aus sehr schönem Ahorn sind halb nach dem Spiegel, halb nach der Schwarte geschnitten. An der aus prächtigem Klangholz bestehenden Decke fällt auf, daß die breiten Jahresringe innen, die feinen außen sind, also umgekehrt wie im Regelfalle. Höchste Bewunderung heischt der weiche und dabei sehr feurige und durchlässige Firnis, in der Farbe ein etwas angebräuntes Gold auf dem Boden, wogegen auf der Decke die hellbraunen Töne überwiegen. Das Modell ist sehr handlich und von vollkommener Eleganz. Die Arbeit ist sehr sauber. Die Aederchen liegen nahe am Rand, der hübsch gerundet ist, wenn auch nicht so voll und kräftig wie der Stainersche. Scharf und weit treten die Ecken hervor, wie namentlich am Boden zu sehen ist. Die verhältnismäßig engen FF sind charakteristische Amati-FF und zeigen deren gerundete Eleganz. Der Adel der Mittelbügellinie fällt besonders ins Auge. Die schön ausgestochene Schnecke hat etwas Freies und Leichtes und vereint Schwung und Grazie; besonders schön sind die Rückenlinien. Hier die Maße: Länge des Bodens 35,5 (cm), Länge der FF 6,9—7; Deckenbreite oben 16,8, unten 20,7; Abstand der FF innen 3,65; Entfernung der Ecken innen 8,3; Zargenhöhe unten 3, oben 2,8.

Die Erhaltung ist recht gut. Die in schönem Anstieg sich wölbende Decke ist höher als der Boden; die Wölbungslinien verlaufen sehr schön.

Der Ton von helldunkler Klangfarbenmischung ist wundervoll weich und sammetig, vereint Süße, Wohllaut, Noblesse mit Tragkraft und bedeutendem Volumen und ist auf allen vier Saiten vollkommen ausgeglichen, so daß diese wahrhafte Meistergeige für Kammermusik und als Solokonzertinstrument gleich geeignet ist.

Zu den Meistern, die erst in der letzten Zeit hochgekommen sind, gehört *Antonio Gragnani* in Livorno (1741—1800), der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirkte. Zwar war er stets ein geschätzter Meister, aber seine Geigen erzielten doch nur verhältnismäßig niedrige Preise. Das ist jetzt, wo man auch die Meister dritten Grades ins Licht gerückt hat, anders geworden. Seine Künstlerschaft zeigt sich in einer gewissen Individualität seines Typs. Er lehnt sich nicht streng an eines der bekannten Vorbilder an, sondern versucht, eigene Wege zu gehen.

Das schönste Exemplar, das ich bis jetzt von ihm gesehen — NB. Seine Arbeiten sind nicht ganz gleichmäßig —, ist die im folgenden beschriebene Geige. Zettel (gedruckt):

„Antonius Gragnani fecit
Liburni Anno 1787. ♁."

Außer dieser Etikette trägt die Geige (wie fast alle anderen Arbeiten dieses Meisters) am Bodenzäpfchen und an den Zargen unterhalb des Knopfes sowie auf der Decke oben unterhalb des Halseinsatzes eine Brandmarke, nämlich die rechteckig eingerahmten Buchstaben A. G.

Das Holz des geteilten Bodens ist gut und hübsch geflammt und von besonderer Güte; die Flammen stehen gerade zueinander. Von guter Qualität ist die breitjährige Decke, deren schön ausgeprägte Markstrahlen das gute Klangholz ausweisen. Der ziemlich dünn aufgetragene, etwas trocken aussehende Lack zeigt ein ins Bräunliche spielendes Gelb und ist von guter Qualität. Die Arbeit darf gut und sorgsam genannt werden; saubere Fischbeineinlagen, hübscher, kräftiger und runder Rand, Ecken kräftig hervortretend. Die mittelhohe Wölbung (etwa in Höhe des Stradivari) weist hübsch verlaufende Linien auf. Zu den Klötzchen ist Fichtenholz verwendet. Das Modell erhält durch die ziemlich langgestreckte Mittelbügellinie eine schlanke, elegante Form. Höchst charakteristisch ist die Schnecke, langgestreckt, mit langem, schmalem Kopf, sehr kräftig zurückgebogen, dann aber sich plötzlich steil und hoch aufrichtend. Die Windungen sind wenig tief, wie bei der Schmalheit der Vorderansicht ja begreiflich. Das Ganze ist eigenartig. An dieser Form der Schnecke kann man auf den ersten Blick jede Gragnani erkennen.

Die Erhaltung des Instruments läßt nichts zu wünschen übrig. Sie ist absolut tadellos, ohne das kleinste Rißchen. Der Ton ist gut, hell und ziemlich ausgiebig, dabei weich.

Wie schon gesagt, arbeitete Gragnani nicht gleichmäßig. Die weniger schönen Instrumente sind schon verhältnismäßig billig zu haben, wogegen der Wert der besseren gerade in der letzten Zeit sehr gestiegen ist. Es finden sich auch Instrumente mit handschriftlichem Zettel.

Das nächstemal wollen wir uns u. a. mit Tommaso Balestrieri, dem jetzt in den zweiten Rang unter den Geigenmachern aufgerückten Mantuaner Meister beschäftigen.

(Fortsetzung folgt.)



Zettelinschrift: Antonius et Hyeronimus Fr. Amati Cremonen. Andreae Fil. F. 1587.
Aus dem Lager alter Instrumente der Firma Eugen Gärtner, Kgl. Hof-Geigenbauer, Stuttgart.

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Biographisches — Anekdotisches — Aphoristisches.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

VI.

Konzertreisen.

NACHDEM mein Erfolg im Leipziger Gewandhauskonzerte den Weg für meine künstlerische Zukunft geebnet hatte, verbrachte ich die nächsten Jahre hauptsächlich auf Konzertreisen, die mich nach fast allen Hauptstädten Europas führten. Das Reisen als Virtuose hat nie einen besonderen Reiz für mich gehabt. Wenn ich es trotzdem eine Reihe von Jahren fortsetzte, gehorchte ich dabei der Not — nicht dem eigenen Triebe. Ich mußte mich zunächst bekannt zu machen und Geld zu verdienen suchen. Damals, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, war beides ziemlich schwer. Heutzutage, wo man die Konzertagenturen hat, die einem alle langweiligen Schreibereien, die Arrangements der Konzerte besorgen, geht ja alles viel leichter, damals aber, wo einem das alles selbst oblag, war es wahrhaftig kein besonderes Vergnügen, als Konzertvirtuose durch die Welt zu ziehen. Von allem anderen abgesehen, war es für mich etwas Entsetzliches, heute hier und morgen oder doch ein paar Tage später wieder irgendwo anders dieselben Stücke zu spielen, sie mit einem mehr oder weniger guten Klavierspieler oder mit einem mehr oder weniger guten Orchester immer wieder probieren zu müssen. Ueberhaupt war mir das Virtuosentum als Selbstzweck ein Greuel, und wenn ich als Solist noch so vielen Erfolg hatte und in dem Konzert hinterher eine Symphonie von Beethoven oder Schumann gespielt wurde, erfaßte mich ein gewisser Jammer, und ich sagte mir: „Was bist du denen gegenüber?" „Nichts!" war die trostlose Antwort. Glücklich war ich daher, als mich Liszt nach Weimar berief, wo ich endlich das sein durfte, was der reproduzierende Künstler sein soll — Mittel zum Zweck. Wenn ich auch des lieben Geldes wegen noch reiste, in Konzerten spielte, Konzerte veranstaltete, hatte ich doch als Konzertmeister, als Kammermusikspieler die Befriedigung, die unsterblichen Meisterwerke unserer großen Tondichter dem Publikum zu interpretieren, in bescheidener Weise ihren Ruhm zu verbreiten und der großen Menge ihr Verständnis zu erleichtern. Von Weimar und auch von Stuttgart aus reiste ich noch immer ziemlich viel, bis ich plötzlich durch ein chronisches Armleiden vor die Alternative gestellt wurde, entweder auf meine Stellung als Konzertmeister und Kammermusikspieler oder auf meine Konzertreisen zu verzichten. Ich zögerte nicht lange, mich für das letztere zu entscheiden, wenn ich auch dadurch für die jüngere Generation nach und nach anfing, nicht mehr zu existieren und als Violinvirtuose gewissermaßen von dem früher mir erworbenen Rufe zehren mußte. Ich bereue es aber nicht, denn ich habe doch die Befriedigung, in meiner Eigenschaft als Konzertmeister, als Kammermusikspieler und als Lehrer mehr für unsere unsterbliche Kunst getan zu haben, als so mancher berühmte Virtuose, der immer dieselben Stückchen herunterleiert und sich dann in den Sommermonaten ein neues Stückchen einpaukt, um dies dann in der nächsten Saison wieder von Konzert zu Konzert herunterzuspielen.

Mein Armleiden besserte sich Gott sei Dank mit der Zeit, aber nachdem ich jahrelang alle Einladungen zu auswärtigen Konzerten abgeschlagen hatte, war ich einerseits etwas zu bequem und anderseits durch meine Tätigkeit an Ort und Stelle etwas zu sehr in Anspruch genommen worden, um mich auf Kunstreisen von längerer oder kürzerer Dauer einlassen zu können. Dazu wurde der Theaterdienst immer umfangreicher, und meine Schülerzahl nahm derart zu, daß ich manchen Tag gar nicht zum Ueben kam. Ich habe freilich nie gerastet und kann wohl sagen, daß ich mich als ausübender Künstler stets auf gleicher Höhe gehalten habe. Leider sind die journalistischen Verhältnisse in Stuttgart damals sehr ungünstig gewesen. Ein Künstler, der in Leipzig, in Wien oder in Berlin lebt, brauchte nicht zu reisen, um bekannt zu werden oder es zu bleiben, dafür sorgte die Presse, nicht nur für die Stadt, sondern auch für auswärts. Wir aber in Stuttgart blühten wie die Veilchen im Verborgenen. Auswärts war nur selten die Rede von uns, und lediglich einzelne — weiß der liebe Gott, wie sie es anstellten — wurden als Genies gefeiert und mit ihren künstlerischen Taten und Qualitäten in den Himmel gehoben.

Mit der Presse sollte ich zu Beginn meiner Konzertreisen eigentümliche Erfahrungen machen. Als ich im Jahre 1852 nach Wien kam, um dort zu konzertieren, legte mir der Musikalienhändler S., der meine Konzerte arrangierte, einen Tarif für einen T e i l der Wiener Presse vor. Die eine Zeitung forderte für die Besprechungen der Konzerte so viel, die andere so viel, je nach dem Ausfall der abzugebenden Kritik. Es existierten förmliche Tarife, und einer der interessantesten derselben war der einer damals viel gelesenen Zeitung (nomina sunt odiosa), der folgende Abstufungen enthielt: Wenn der Referent lobte, so und so viel; wenn der Chefredakteur nicht erlaubte, daß man heruntergerissen wurde, so und so viel — und höchster Preis: wenn der Chefredakteur selbst schrieb und lobte. Nach meinem ersten Konzert, das trotz eines vollen Saales mit einem Defizit von 16 fl. abschloß, brachte der Referent einer Zeitung, die eine glänzende Kritik über meine Leistung gebracht hatte, die Zeitung zu Herrn S. und sagte zu ihm: „Sagen Sie Herrn Singer, daß ich ihn nun erwarte". Leider täuschte dieser Herr sich in seiner Erwartung, denn ich — kam nicht. Zu seiner Ehre muß ich aber sagen, daß er mich nach meinem zweiten Konzerte trotzdem nicht herunterriß, sondern sich nur durch gänzliches Ignorieren an mir rächte.

Einer der boshaftesten Kritiker Wiens war damals Saphir, übrigens von der Seite meiner Mutter her noch mit mir verwandt. Von einer Wiener Komponistin sagte er einmal: „Die Leipziger Messe ist diesmal so schlecht ausgefallen, als hätte Frl. N. N. sie komponiert."

Ein hübsches Geschichtchen erzählte man in Wien gerade über diese Komponistin. Ihre Mutter schrieb einmal an den Referenten und erbat sich dessen Besuch. Als der betreffende Herr sich einfand, sagte die Mama: „Ach, Herr Doktor (jeder Kritiker war damals in Wien mindestens Doktor, wenn nicht gar Professor), meine Stanzi hat eine Partie Walzer komponiert, und da möchte ich Sie bitten, etwas darüber in Ihrer Zeitung zu schreiben." Dabei drückte sie ihm eine Zehnguldennote in die Hand. „Sie hätte Ihnen die Walzer gerne vorgespielt, aber sie ist leider nicht ganz wohl." — „Das ist ja gar nicht notwendig, ich weiß ja, wie hübsch Frl. Stanzi komponiert." In diesem Augenblick steckte Stanzi den Kopf zur Türe herein und fragte, wer da sei. „Der Doktor, der dich loben wird." — „So, ich komme gleich und werde ihm die Walzer vorspielen. . . ." — „Da muß ich aber doch noch um zehn Gulden weiter bitten," stotterte erschrocken der Kritiker.

* * *

Im letzten Sommer vor meiner größeren Kunstreise, verbrachte ich vier Wochen auf dem Gute eines ungarischen Magnaten, der nicht nur Besitzer von sieben Dörfern, sondern außerdem auch noch im Besitze einer wunderschönen Tenorstimme war. Dieser schönen Stimme zuliebe gestattete sich nun der so ungewöhnlich mit Glücksgütern Bedachte den Luxus, sich eine ganze italienische Operngesellschaft mit Chor und Orchester zu engagieren — mit Ausnahme natürlich eines ersten Tenoristen, denn dessen Partien sang er selbst. Ein welscher Maestro komponierte für ihn zwei Opern, in welchen dem primo tenore reichlich Gelegenheit geboten wurde, mit seinem schönsten a und b zu glänzen. Kostüme und Dekorationen wurden in Wien angefertigt, so glänzend, wie es sich nur ein Theaterdirektor gestatten konnte, der täglich tausend Gulden zu verzehren hatte. Die erste Vorstellung wurde zu wohltätigen Zwecken vor einem Publikum gegeben, das aus dem Adel der Umgegend bestand. Der Opernvorstellung folgte ein glänzendes Souper im Park, bei welchem von Gold und Silber gespeist wurde. Die zweite Vorstellung fand dann vor den Bauern des Gutes statt und hatte selbstverständlich den gleichen Riesenerfolg wie die erste. Es fehlte dabei nicht an stürmischem Beifall und riesigen Lorbeerkränzen, und der Held des Abends nahm beides, den Beifall und die Kränze, mit derselben Genugtuung entgegen, als sei er ein ganz gewöhnlicher Opernsänger, der für Geld hätte singen müssen!

* * *

Im selben Sommer kam ich unter anderem auch in eine kleinere Stadt, aber nicht in der Absicht, zu konzertieren, sondern um eine dort lebende Cousine zu besuchen. Trotzdem wurde ich von vielen Seiten gedrängt, öffentlich ein Konzert zu geben, und ich entschloß mich auch dazu. Zur Mitwirkung empfahl man mir als Sängerin die Tochter des dortigen Musikdirektors. Ich besuchte diesen, der ein recht mürrischer alter Herr war, und ersuchte ihn, seiner Tochter die Mitwirkung in meinem Konzerte zu gestatten. Zu meinem Erstaunen lautete seine nicht gerade sehr entgegenkommende Antwort dahin, er müsse mich erst hören, um sich davon zu überzeugen, ob seine Tochter sich nicht etwa durch die Mitwirkung in einem Konzerte, das von dem ersten besten durchreisenden Musiker veranstaltet werde, blamiere. Diese Zumutung, die dazu noch in nicht gerade verbindlicher Weise vorgebracht wurde, empörte mich auf das tiefste, und ich entschloß mich, dem etwas übervorsichtigen Herrn eine derbe Lektion zu geben. Ich ließ meine Geige holen und spielte dem alten Brummbär etwas vor, wozu er mich, nebenbei bemerkt noch recht schlecht begleitete. Als ich fertig war, überschüttete er mich mit Lobsprüchen und sagte, seine Tochter würde mit Freuden mitwirken, worauf



Zettelinschrift: Antonius Gragnani fecit Liburni Anno 1787. ♁.
Aus dem Lager alter Instrumente der Firma Eugen Gärtner, Kgl. Hof-Geigenbauer, Stuttgart.

ich erwiderte, die junge Dame müsse nun mir erst etwas vorsingen, damit auch ich sicher sei, eine würdige Partnerin an ihr zu finden. Die Tochter, ein allerliebstes Mädchen, sang mir denn auch etwas vor, aber ihr künstlerisches Vermögen entsprach nicht ihrem Aeußeren, denn ihr Gesang war nicht nur r e c h t schlecht, sondern sogar s e h r schlecht. Selbstverständlich war ich zu höflich, um mich irgendwie in verletzender Weise zu äußern, aber die Lektion mußte erteilt werden, und so erklärte ich denn dem Herrn Musikdirektor, leider müsse ich, nachdem ich seine Tochter gehört, auf deren Mitwirkung verzichten, denn — große Spannung von seiten des würdigen Vaters — sie sänge so vortrefflich, daß ich befürchten müsse, durch ihren Gesang ganz in den Schatten gestellt zu werden! Ob die Lektion verstanden wurde? Ich glaube, ja, denn der Herr Musikdirektor machte ein recht verdutztes Gesicht, als ich mich höflichst empfahl, ohne auf seine Entschuldigungen weiter zu hören.

Das Städtchen hatte eine Garnison und eine vortreffliche Militärkapelle, die mir der Oberst des betreffenden Regiments in liebenswürdigster Weise zur Verfügung stellte. Und so konnte das Konzert von statten gehen. Der künstlerische Erfolg war glänzend, nicht ebenso glänzend der materielle, denn es blieben nach Abzug der Kosten nur wenige Gulden übrig. Nun hieß es aber von allen Seiten, ich müßte noch ein zweites Konzert geben, das jedenfalls nach dem großen Erfolge des ersten Konzerts einen übervollen Saal finden werde. Ein junger Mann aus dem näheren Bekanntenkreis meiner Cousine ging sogar in seinem Enthusiasmus so weit, daß er mir eine Reineinnahme von 200 fl. — eine für die damalige Zeit und das in Betracht kommende verhältnismäßig kleine Konzertpublikum nicht unerhebliche Summe — garantierte. Als Pessimist, wie ich es von jeher gewesen, wollte ich auf diesen Vorschlag nicht eingehen, aber schließlich gab ich denn dem Drängen nach, erfüllte auch noch die Bedingung, daß ich den Herrn Oberst persönlich einladen und ihn wiederum um die Bewilligung der Regimentskapelle ersuchen sollte. Der Abend kam heran, um sieben Uhr sollte das Konzert beginnen. Um dreiviertel sieben traf der Herr Oberst mit militärischer Pünktlichkeit in Begleitung seiner Gattin, seiner Tochter und seines Regimentsadjutanten ein. Dann erschien selbstverständlich meine Cousine mit ihrem Manne; einige Freunde des jungen, hoffnungsfreudigen, kühnen Unternehmers, der in Frack und weißer Binde erwartungsvoll an der Kasse stand und die Honneurs machte, folgten, dann kamen nach und nach noch einige Kunstfreunde und in längeren bangen Pausen dann noch einige Personen, dann aber hörte der Zustrom (?) auf einmal auf. Alles in allem mögen es fünfundzwanzig bis dreißig Personen gewesen sein, die sich durch den in Aussicht gestellten Kunstgenuß hatten herleiten lassen. Der junge Mann, der für seinen Optimismus so grausam gestraft werden sollte und ein recht betrübtes Gesicht machte, tat mir im Innersten meines Herzens leid, und so erklärte ich ihm zu seinem Troste, daß ich auf seine Garantie verzichte und sogar auch noch einen Teil der Konzertkosten tragen wollte. Die Erschienenen sollten aber nicht für die Sünden der nicht Erschienenen büßen, deshalb ließ ich ihnen ihren Eintrittspreis zurückzahlen und gab ihnen zur Belohnung für den an den Tag gelegten guten Willen einen Teil der Programmnummern zum besten, was mir Dank und reichen Beifall brachte. Nach Absolvierung des abgekürzten Programmes lud meine Cousine den Herrn Oberst mit seiner Begleitung sowie noch einige Freunde zu sich ein, und so endete der Abend, der sich so trübselig hatte anlassen wollen, in äußerst anregender und gemütlicher Weise. Der junge Konzertarrangeur ist wohl für alle Zeiten in bezug auf ähnliche Unternehmungen durch diesen Abend geheilt worden.

Berlin.

Als ich das erstemal auf meiner Kunstreise nach Berlin kam, sah ich dort *Eduard Lassen* wieder, den ich bei meinem ersten Besuche in Weimar bei Liszt kennen gelernt hatte. Lassen hatte als Schüler des Brüsseler Konservatoriums für eine Kantate den Prix de Rome bekommen und absolvierte daraufhin sein vorgeschriebenes Reisejahr. Ich verkehrte mit dem mir außerordentlich sympathischen, liebenswürdigen Künstler sehr viel. Lassen war nicht nur ein sehr talentvoller Komponist, er war auch ein ganzer eminenter Pianist, mit dem es eine wahre Lust war, zu musizieren. Sein Spiel war virtuos, aber nicht im üblen Sinne virtuosenhaft; es war eben nur das Mittel, um das Geistige, rein Musikalische vollendet zum richtigen Ausdruck zu bringen. In seinen Kompositionen vereinigte sich glücklich französische mit deutscher Art, so wie auch in seinem ganzen Persönlichen diese glückliche Mischung ihn zu einer geradezu faszinierenden Persönlichkeit machte. Ich habe dann in Weimar, wo er zuerst Musikdirektor, dann Hofkapellmeister und schließlich Generalmusikdirektor wurde, mit ihm sieben Jahre in größter Intimität gelebt und gewirkt. Wir wohnten sogar längere Zeit im gleichen Hause und die meisten seiner schönen, früher so viel gesungenen und jetzt so sehr ungerechtfertigt vernachlässigten Lieder sind gewissermaßen unter meinen Augen entstanden. In seinen Opern, deren er mehrere geschrieben hat, war er wenig glücklich. In ihnen war ihm die Mischung französischen und deutschen Wesens mehr hinderlich als fördernd und deshalb konnten sie dem Schicksal so vieler anderer immerhin interessanter Werke nicht entgehen: sie verschwanden und wurden vergessen.

Als Lassen später in Weimar Liszt eines seiner schönsten Lieder „Himmel, löse meine Seele" von Cornelius brachte, schrieb Liszt, nachdem er es durchgesehen und gespielt hatte, darunter: sublime! — Als Dritter in unserem Bunde lebte damals in Berlin der gemütliche Bayer, der vortreffliche Pianist Julius v. Kolb, ein liebenswürdiger Mensch, ein getreuer Kamerad, den wir beide ins Herz geschlossen hatten. Lassen hatte ihm einen köstlichen Beinamen gegeben. Da v. Kolb stets sehr hohe englische Stehkragen trug, auf die er nicht wenig stolz war, nannte ihn Lassen immer: Monsieur faux col... — Bülow, der ihn den „Algäuer" nannte, bezeichnet ihn in zwei von Berlin aus (April und Juni 1853) an mich gerichteten Briefen als einen ganz lieben Kerl und einen vortrefflichen Menschen, aber doch etwas „ultra-süddeutsch", weshalb er meinte, er werde in Wien, wohin er übersiedelte, eher sein Glück machen, als in Berlin.

Auch F. v. Flotow sowie G. v. Putlitz lernte ich kennen und wohnte der Premiere ihrer neuen Oper „Indra" bei. Trotz des feinen, poetischen Buches von Putlitz und der hübschen Musik von Flotow, die freilich an Natürlichkeit und Frische der Erfindung sich nicht den früheren Opern wie „Martha", „Stradella" zur Seite stellen konnte, hatte die Oper keinen durchschlagenden Erfolg und hat sich auch nicht so lebensfähig erwiesen, wie man gehofft und erwartet hatte. Martha z. B. hatte bei der ersten Aufführung in Wien, wobei die Hauptpartien durch „Ander", den stimmgewaltigen Staudigl, Frl. Zerr und Frl. Wildauer (das berühmte Nanderl im „letzten Fensterl") geradezu glänzend besetzt waren, einen sensationellen Erfolg. Die enthusiasmierten Wiener verlangten fast die ganze Oper da capo, ähnlich wie es bei vielen der herrlichen Walzer von Johann Strauß der Fall war, bei deren erster Aufführung unter Straußens persönlicher Leitung im Sperl fast jeder Teil sofort stürmisch zum zweiten Male begehrt wurde. Ich habe selbst einer ersten Aufführung eines der reizendsten Walzer von Strauß, der „Johanniskäferlen", für den ich heute, nach vielen Jahren noch schwärme, beigewohnt, und kann über den Erfolg als Augenzeuge berichten. — Man mußte aber auch Strauß dirigieren und spielen sehen, um die zündende Wirkung, die er nicht nur durch seine Persönlichkeit, seine genialen Tänze, die sein Orchester auch unvergleichlich spielte, auf den Wiener ausübte, zu begreifen. Man wurde unwillkürlich von der allgemeinen Begeisterung mitgerissen, ob man wollte oder nicht. — (Fortsetzung folgt.)

Mili Alexejewitsch Balakirew.[1]

Der russische Tondichter *Mili Alexejewitsch Balakirew* hat in seiner Musik den Pfad verfolgt, den ihm Glinka, sein Vorgänger, durch die Macht seines Genius vorgezeichnet hatte. Er war dazu berufen, die Musik seines Landes zu einer vielseitigen Entwicklung zu führen und seine Tätigkeit hiefür umfaßte den Zeitraum von mehr als einem halben Jahrhundert. Getragen von dem Geiste Glinkas, voll der tiefen Ueberzeugung der eminenten musikalischen Anlagen seines Volkes, war sein ganzes Streben darauf gerichtet, diese Anlagen zu wecken, zum Ausdruck und zur Blüte zu bringen. Er hatte die jungen aufkeimenden Talente seiner Zeit erkannt; er hat ihnen dazu verholfen, den richtigen Weg zu gehen, und wurde somit der F ü h r e r der russischen Tondichter der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die Großes geleistet haben.

Mili Alexejewitsch Balakirew wurde am 21. Dezember 1836 in Nischni-Nowgorod geboren. Seine höhere Ausbildung erhielt er auf der Universität in Kasan, die schon damals in gutem Rufe stand. Seine Mutter gab ihm die ersten Anweisungen im Klavierspiel. Waren es doch auch zuerst die russischen Frauen, in deren Erziehung die schönen Künste eingeführt wurden, welche dann unter ihrer zarten Hand einer warmen Pflege sich erfreuten. Viel von den russischen Musikern sind von ihren Müttern auf den Weg der Kunst geleitet worden. Balakirew genoß in Moskau eine kurze Zeit Unterricht im Klavierspiel von *Dubuque* (einem Schüler von

[1] Im Beethoven-Saal zu Berlin war am 2. Januar ein Kompositionsabend für den im Mai v. J. verstorbenen Führer der jungrussischen musikalischen Bewegung angesetzt. Wir bringen bei dieser Gelegenheit Bild und biographisch-kritische Skizze des hervorragenden Tonsetzers.

John Field). Jedoch hatte er es vorerst seiner individuellen Befähigung zu verdanken, daß er vorwärts schritt und auf dem Gebiete der Musik zu vielseitigem Wissen und hoher Auffassung der Kunst gelangte. Im Gouvernement Nischni-Nowgorod, der weit entlegenen Provinz im Osten von Rußland, wohnte zu seiner Zeit auf seiner reichen Besitzung ein begeisterter Musikfreund, Verfasser einer Mozart-Biographie, die in etliche Sprachen übersetzt wurde, und bekannt durch seine Polemik gegen den „letzten" Beethoven: Ulibischew, der sein eigenes Orchester von Leibeigenen hatte (er ließ sie von ausländischen Musikern ausbilden) und eine reich ausgestattete Bibliothek von Musikalien und Musikschriften besaß. Balakirew ging gern zu ihm, verweilte wochenlang auf seinem Gute, bereicherte sein Wissen, indem er zu den Büchern griff, Partituren studierte, verschiedene Instrumente und deren Verwendung bei der Orchestrierung erlernte. Seine geistigen Anlagen, verbunden mit einer starken Neigung zur Analyse, zu scharfer Selbstkritik, verhalfen ihm zu einer eigenen, von ihm aufgestellten Auffassung der Musik zu gelangen und seine Prinzipien in der Kunst aufzustellen. — Im Jahre 1855 ging er nach Petersburg, wo er Glinka kennen lernte; der erkannte in ihm den Musiker von Gottes Gnaden. Balakirew hatte sich unterdessen technisch zu einem ausgezeichneten Pianisten von feiner Vortragsweise und elegantem Spiel ausgebildet. Sein öffentliches Auftreten in Konzerten erregte in Petersburg Aufsehen und immer zahlreicher wurde der Kreis der jungen Musiker, die ihn umringten und von ihm Anweisungen, Ratschläge und Unterricht erhielten. Der Drang nach Wissen regte sich stark in den intelligenten Kreisen der Residenz — der frivole Dilettantismus hatte seine Rolle ausgespielt. Aber Musikschulen waren noch nicht vorhanden und die Kaiserlich russ. Musik-Gesellschaft mit dem Konservatorium erst im Entstehen begriffen. Balakirew ging allen voran! Von dem Geiste Glinkas getragen, von patriotischem Gefühl durchdrungen, konnte er aber nur einen Weg gehen — den Weg der nationalen Kunstrichtung, den er sein ganzes Leben verfolgte und dem er bis zu seinem letzten Atemzuge treu blieb.



MILI ALEXEJEWITSCH BALAKIREW.

Balakirew stand als Tonsetzer dem russischen Volksliede nahe, aber auch andere charakteristische Zeichnungen gelangen ihm vortrefflich, die des Orients, der Tschechen, der Spanier usw. In seinen Orchesterwerken, die ausnahmslos herrlich ausgearbeitet sind, erinnert er an Glinka, wenngleich er dessen Leuchtkraft und den hellen Glanz seiner Melodien nicht besaß. Aber in seinen Schöpfungen wußte er seine Eigenart zu bewahren. Seine Klavierwerke erschienen als Erstlinge von Wert auf dem Gebiete der Klavierliteratur seiner Zeit in Rußland. Seine Lieder und Romanzen sind von feinem Gerüste und eigenartig in ihrer Schönheitsform. Die Sammlung von vierzig Volksliedern, die er aus dem Munde des Volkes im Gouvernement Nischni-Nowgorod hörte und niederschrieb (erschienen 1866), können als Vorbild gelten und sind ein wertvoller Schatz für den Forscher der russischen Musik. Die Oper hat er als Tonsetzer nicht berücksichtigt. In seinem Nachlaß fand sich noch eine große Zahl wertvoller Schöpfungen.

Soweit der Tondichter! Aber Balakirew macht sich noch mehr durch seine Tätigkeit im öffentlichen Leben bemerkbar. Seine Gründung einer freien, allgemein zugänglichen Musikschule fällt in das Jahr 1862; hier leitete er selber auch die symphonischen Konzerte mit bestem Erfolge, wobei vorwiegend Kompositionen von russischen Tondichtern auf dem Programm erschienen. Er übernahm auch für zwei Jahre die Führung der großen Symphonie-Konzerte der Kaiserl. russ. Musik-Gesellschaft, als Anton Rubinstein ins Ausland ging. Vom Jahre 1883—1895 bekleidete Balakirew das Amt eines Direktors an der Schule der Hofkapelle für den Kirchengesang und fing damit an, daß er gründliche Reformen im Verwaltungssystem und Unterrichtswesen vornahm und die Stiftung auf die Stufe einer Hochschule für allgemeine sowie musikalische Bildung hob.

Im Jahre 1867 ging er nach Prag, um die Aufführung von Glinkas Oper „Rußlan und Ludmilla" zu leiten, nachdem er schon früher „Das Leben für den Zar" dort eingeführt hatte. Jedoch das Bedeutendste in seinem Tun und Wirken ist die Hebung und Aufstellung der nationalen Musik, die nicht allein in seinem Lande Anerkennung fand, sondern von der ganzen Musikwelt geschätzt und gewürdigt wird. Ihm als verständigen, aber strengen Führer folgten die jungen Talente, und auf diesem Wege entstand die nationale Richtung in der Musik, an die sich folgende Tondichter anschlossen: *César Cui, Modest Mussorgski, Alex. Borodin, Nik. Rimski-Korsakow*, späterhin auch *R. Glasunow, Liapunow, Liadow* und mehrere andere. *Tschaikowsky* gehörte auch zu ihnen, aber er siedelte bald nach Moskau über und ging seinen eigenen Weg. Die Jungnationalen hatten viel Anfechtungen zu erleiden: die öffentliche Meinung wollte ihr Talent nicht gelten lassen, die nationale Richtung in der Musik nicht als möglich und zulassungsfähig anerkennen. Die Musiker vom Konservatorium, als Vertreter der Musik des Westens, die Journalisten traten gegen den Kreis Balakirews auf, der nicht anders als schlechtweg „die Clique", ja sogar „die machtvolle Clique" genannt wurde (eine Anspielung darauf, daß sie eine Macht und Bedeutung sich aneignen wollten, auf die sie kein Recht hatten!). Und die „Clique" schenkte der Welt Namen, die mit goldenen Buchstaben in die Musikgeschichte eingetragen wurden! *Wlad. Stassow*, der vielseitig gebildete Kunstkritiker, half ihnen den Kampf aufnehmen und focht mit dem Schwert in der Hand in seinen Schriften für die nationale Richtung der Musik in Rußland. Auch César Cui führte erfolgreich die Feder.

Wir fügen eine Mitteilung von ihm über das Leben und Treiben im Kreise Balakirews bei: „Die Bekanntschaft mit Mili Alexejewitsch hat stark in meine musikalische Entwicklung eingegriffen. Unser freundschaftliches Verhältnis war bald aufgestellt. Allmählich gesellten sich zu uns Mussorgski, Rimski-Korsakow, Borodin. Es bildete sich der intime Kreis von Tondichtern um Balakirew, die an ihrer Fortbildung unter seiner Leitung arbeiteten. Ein Konservatorium gab es damals nicht. Wir studierten eingehend das Bedeutendste auf dem Gebiete der Musik, unterzogen jedes Werk einer Analyse von der technischen Seite aus und ergründeten seinen geistigen Gehalt. Wir waren jung, unerfahren und unser Urteil war scharf. Wir verwarfen Mozart und Mendelssohn, hoben Schumann hervor, begeisterten uns für Liszt und Berlioz, vergötterten Chopin und Glinka. Es wurden feurige Debatten geführt, wobei ein jeder von uns vier bis fünf Gläser Tee ausgetrunken hatte. Wir sprachen über Formenäußerungen, Liederkompositionen, Opern. . . . Die neu aufgestellten Prinzipien der nationalen Richtung sind auf diesem Wege entstanden. Aber der Führer war Balakirew! Er, der glänzende Virtuose, der vom Blatt Partituren mit leichter Gewandtheit lesen konnte, war auch im theoretischen Wissen, in seiner weitumfassenden Belesenheit uns überlegen. Mit der Zeit hatte ein jeder von uns seinen Weg gefunden, aber wir haben ihm alle ohne Ausnahme viel zu verdanken, und in der Entwicklungsgeschichte der Musik in Rußland wird ihm eine ehrenvolle Stellung zugesichert werden!"

Im Jahre 1895 nahm Balakirew seinen Abschied, zog sich vom öffentlichen Leben zurück und verbrachte die letzten Jahre in tiefer Einsamkeit. Nur wenigen von seinen intimsten Freunden war es vergönnt, mit ihm zu verkehren. Er hat dreißig Jahre in derselben Wohnung in Petersburg als einsamer Mann gewohnt und ging nur zur Sommerfrische nach Gatschina. Aber er beobachtete aus der Ferne mit spähendem Auge, wie es in der Musikwelt aussah, und es entging ihm kaum etwas, was von Bedeutung war. Die Fühlung mit seinem Lande hielt er bis zu seiner letzten Stunde aufrecht. Er ließ nicht nach in seiner schöpferischen Tätigkeit und hat in den letzten Jahren eine Reihe von schönen Eingebungen der Welt geschenkt. Er unterzog seinen „König Lear", die symphonische Dichtung „Im Tschechenlande" einer gründlichen Umarbeitung. Seine zweite Symphonie erlebte ihre Uraufführung im vergangenen Winter in Moskau im Konzert des Vereins der russischen Musik (Kergin-Verein) und erwies sich als ein herrlich frisches Werk, angehaucht von dem Geiste Glinkas, das keine Anzeichen von abnehmender Kraft seiner schöpferischen Begabung an sich hatte. Zur Chopin-Feier lieferte er ein schön orchestriertes Stück

„Chopiniane“. Das hat der greise, ans Krankenbett gefesselte Mann durchführen können! Getragen von seinem Feuergeiste, lebte er nur dem höheren Streben, bis er mit dem letzten Atemzug in die Ewigkeit einging, an die er glaubte. Der Mystizismus hatte seine Seele gefaßt und religiöse Stimmungen hatten sein Dasein der letzten Jahre ausgefüllt.

Zu den bedeutenderen Orchesterwerken Balakirews sind folgende zu rechnen: „König Lear“ (1858—1861; die erste Zahl bedeutet Jahr der ersten Aufzeichnungen, die zweite Jahr der Erstaufführung), symphonische Dichtung „Tamara“ (1867—1882), Erste Symphonie C dur (1865—1897). Ouvertüren: „Drei russische Themen“ (1858), „Rußland“, komponiert anläßlich der tausendjährigen Feier des Reichs 1862. Tschechische, spanische Ouvertüren (1885) auf Themen, die er noch von Glinka her hatte. Seine zweite Symphonie erlebte ihre Uraufführung letzten Winter in Moskau (1910).

Von den Klavierkompositionen sind als ausnehmend schön zu bezeichnen: „Islamey“. Transkriptionen: „Der Chota von Arragonien“, „L'alouette“ von Glinka und mehrere andere. Zwei Serien von Liedern erschienen 1857 und 1896, die Sammlung von Volksliedern 1866.

Balakirew hat seinen Nachlaß von Musikalien und Manuskripten seinem Freunde, dem Musiker *Liapunow*, vermacht. Es wird sich gewiß noch manche Aufzeichnung von Wert darin finden.

Mili Alexejewitsch Balakirew hat nicht umsonst gelebt — seine Nation wird sein Werk zu würdigen wissen!

Moskau. **Ellen Tideböhl.**

Leipziger Musikbrief.

SEIT anfangs Oktober „tobt“ die Saison: Das heißt in erster Linie sind es die *Solistenkonzerte*, die täglich, manchmal in sogar dreifacher Auflage an den Musiksinn und das Kunstinteresse der Leipziger appellieren. Daß eine derartige Ueberproduktion selbst für die Musikstadt Leipzig mit ihrer beinahe 600 000 Einwohner zählenden Bevölkerung zu viel ist, ist klar. Bezüglich der Solistenkonzerte möchte ich unter den Klavierspielern, die das weitaus größere Kontingent stellen, erwähnen: einen Chopin-Abend *Ignaz Friedmanns*, ein den Romantikern der Klavierliteratur gewidmetes Konzert *Richard Singers* (völlige Unterordnung des Technischen unter das Geistige, Großzügigkeit in der Auffassung), *Frédéric Lamond*, dessen eigenartige Künstlernatur in einem Riesenprogramme zu uns sprach, ein vielversprechendes Debüt der temperamentvollen, eminent musikalischen jungen Rumänin *Cella della Vrancea*, zwei Abende von *Joseph Weiß* (von dem wir auch ein schönes Klavierkonzert zu hören bekamen), ferner die geniale Rheinländerin *Elly Ney* (die Wiedergabe von Schumanns Etudes symphoniques war ein Ereignis!). Die Geiger blieben in der Minderheit; es traten auf: der technisch phänomenal veranlagte, geistig aber noch gründlicher Weiterbildung bedürfende *Sascha Culbertson* (zwei Abende); *Edith v. Voigtländer*, deren Vorträge innere Vertiefung bei technischer Reife bekundeten; *Mischa Elman* (entfesselte wieder wahre Beifallsstürme ob seines technisch vollendeten, von Persönlichkeit zeugenden Spieles); Prof. *Waldemar Meyer*, Prof. *Willy Burmester* (sichtlich gut disponiert; besonders gefielen seine reizenden Bearbeitungen älterer Werke) und *Franz v. Vecsey*, der leider keine Fortschritte zeigte. Die Kammermusik war vertreten u. a. durch die „Böhmen“ (Klavierquintett von César Franck mit *Alice Ripper*), das „Scheftschik-Quartett“ (mit *Oskar Dachs*), eine Matinee der Trio-Vereinigung *Fritz v. Bose*, *Palma v. Paszthory* und *E. Robert-Hausen* und das „Brüsseler Streichquartett“, das bei weitem die tiefsten Eindrücke auslöste. Eine Streichquartett-Novität Maurice Ravels zeigte sich als theatralisch empfundene, äußerliche und erfindungslose Musik. Die Gewandhaus-Kammermusiken habe ich bisher nicht besucht. — Unter den Liederabenden ragen zwei Konzerte Frau *Lula Mysz-Gmeiners*, die, beide Male sehr gut disponiert, seelisch die denkbar tiefsten Eindrücke hinterließ, ein Konzert Frl. *Tilly Koenens* und ein Loewe-Abend *Hermann Guras* hervor. Hermann Gura erwies sich als ein Loewe-Interpret ersten Ranges und zeigte in der glücklichen Auswahl auch wenig bekannter Werke des Meisters ein feines künstlerisches Urteil. Noch sind ein Novitätenabend *Lotte Kreislers*, ein Wolf-Abend *Alma Brunottes*, ferner ein Liederabend *Susanne Dessoirs*, die in zehn Wolf-Liedern neuerdings Zeugnis poetischer Auffassung gab, erwähnenswert, und schließlich sei als hoffnungsvolle Novize die Altistin *Olga de la Bruyère* genannt. Ihre gutgebildete, sehr schöne Stimme wird bei lebhafterem Vortrage noch sehr gewinnen. Zur Laute sangen u. a. *Robert Kothe* und *Käthe Hyan*.

An Kompositionsabenden gab es eine erkleckliche Anzahl. Vera Scriabina versuchte in zwei Klavierabenden von der Bedeutung ihres Gatten *Alexander Scriabine* zu überzeugen; ich konnte aber nicht den Eindruck gewinnen, daß es Scriabine gelungen sei, eine national-slawische Musik zu schreiben, die uns etwas Neues zu sagen hätte, vielmehr empfinde ich seine Musik als ein Gemisch heterogener Elemente ziemlich stillos, wenn auch die Sachen pianistisch dankbar gemacht sind. Ein eigenartiges Talent scheint sich in dem aus Thuilles und Regers Schule hervorgegangenen Dr. *Botho Sigwart* zu entwickeln: eine Violin-Klaviersonate in E dur zeigt Streben nach Stil und Geschick in thematischer Arbeit, eine Anzahl Lieder Ansätze zu eigener Schreibweise. *Hugo Kaun* war ein Kammermusik- und Liederabend, veranstaltet von der Sängerin *Anna Reichner-Feiten* und dem „Lafontschen Trio“, gewidmet, von dem einige Liednovitäten, die sehr gefielen, erwähnt seien. Ein *Theodor-Streicher*-Abend zeigte den großen Fortschritt, den dieser hochbegabte österreichische Lyriker in seinen Hafisliedern machte, wobei auch einige „Wunderhörner“ durch ihre charakteristische Diktion auffielen. Hier anzuschließen wäre noch der Klavierabend *Anna v. Gabains*, der eine sehr interessante, harmonisch hervorragende Sonate op. 50 *Sigfrid Karg-Elerts*, welche durch ihre Koloristik entschieden auf die Orgel hinweist, und geschickt gearbeitete, dankbare, aber keineswegs eigenartige Variationen und Fuge über ein eigenes Thema von *Walter Courvoisier* als Hauptwerke brachte.

Als Orgelspieler großen Stiles zeigte sich der mutige Vorkämpfer der Moderne *Paul Gerhardt* aus Zwickau (dessen Konzert ich leider kollisionshalber versäumte); ferner gedachten des genialen sächsischen Komponisten E. W. Degner (1858—1908) der blinde Chemnitzer Orgelvirtuose *B. Pfannstiehl* wie *Else Schneemann*, beide mit den herrlichen Variationen über ein eigenes Thema. Interessant war die 62. musikalische Ausstellung des *Rahterschen Musikverlags*, die den hervorragenden Pädagogen *Willy Rehberg* nach Leipzig führte. Solche Unternehmungen könnten in großem Stile, aber nicht von der Verlegerseite veranstaltet, für die produktive Moderne von Bedeutung werden. Immerhin ist es das Verdienst *Rahters*, dadurch den Wert solcher Ausstellungen erwiesen zu haben. Männer- wie gemischte Chorkonzerte gab's die Menge, ebenso wie geistliche Musikaufführungen in fast allen Kirchen. Unter ersteren sei das Konzert des Lehrergesangvereins unter Prof. *Sitts* Leitung genannt, aus dessen Programm ich Hermann Hutters ergreifendes Chorlied „Heilke Torben“, weil es sich von für Männerchöre lächerlicher Tonmalerei tunlichst fernhält und gut klingt, erwähne. Hier sei auch eines hervorragenden Dirigententalentes *Max Ludwig* (er ist auch mit gut gearbeiteten Kompositionen hervorgetreten) gedacht, dem ich in einer Matinee der Ludwigschen Chöre begegnete. Der junge Künstler, musikalisch bis in die Fingerspitzen, wird als Orchesterleiter noch von sich reden machen.

Nun zu den großen gemischten Chorvereinigungen. Prof. *Straube* führte im Bach-Verein Händels Belsazar am Bußtage, gleichzeitig der Riedel-Verein Berlioz' Requiem auf. Die „Singakademie“ (*G. Wohlgemut*) bot einen Georg-Schumann-Abend. Dr. *Georg Göhler*, der in der „Musikalischen Gesellschaft“ und im Riedel-Verein das Szepter führt, brachte bisher Händels Oratorium Deborah (das ich nicht hören konnte), Berlioz' Requiem (eindrucksvolle, sicher geführte Wiedergabe), ferner Bruckners selten gespielte Zweite Symphonie und als Novitäten Mahlers Kindertotenlieder und Lieder eines fahrenden Gesellen. Die Mahlerschen Zyklen waren für Leipzig neu, musikalisch sind mir die Kindertotenlieder lieber, bedeutend finde ich beide Zyklen nicht. — Prof. *Nikisch* bot in sieben Konzerten an Novitäten bezw. seltener gespielten Werken: *Felix Dräsekes* hochbedeutende tragische Symphonie, Liszts Dante-Symphonie, *Schellings* Suite fantastique, *Wilhelm Bergers* Variationen und Fuge über ein eigenes Thema (op. 97). Das fünfte Gewandhauskonzert leitete Generalmusikdirektor *Steinbach* aus Köln. Da die Gewandhausdirektion erklärte: Referenten auswärtiger Blätter keine Referentenkarten geben zu können, so kann ich über diese Konzerte nur insoweit berichten, als mich mein Kunstinteresse dorthin führt (und keine Kollisionen mit anderen Veranstaltungen statthaben). Ich hörte aber eine glanzvolle, von eingehendem Studium zeugende Aufführung von Bruckners grandioser fünfter Symphonie: das Adagio wie der Schlußsatz scheinen Prof. Nikisch besonders zu liegen, sie hinterließen einen überaus mächtigen Eindruck. Prof. *Winderstein* bot bisher in drei philharmonischen Konzerten u. a. Liszts „Festklänge“, Charpentiers äußerlich theatralische „Impressions d'Italie“, Bleyles Violoncellkonzert, das abgefallen sein soll. Der zweite Abend war ausschließlich Richard Strauß gewidmet. Ich hörte die treffliche Windersteinsche Kapelle diese Saison bisher nur in Solistenkonzerten und kann gegen früher einen gewaltigen Fortschritt, besonders im Bläserklange, konstatieren.

Was die Leipziger *Oper* und Operette anlangt, so beschränke ich mich prinzipiell nur auf Besprechung von Novitäten, ohne mich in Besetzungs- oder Neueinstudierungsfragen einzulassen, da solche nur bei regelmäßigem Theaterbesuche Sinn haben, mir dies aber meiner Konzertreferenten-

tätigkeit halber nur ausnahmsweise möglich ist. An dramatischen Novitäten gab es nicht allzu viel, es war dies: *Massenets* 26 Jahre alte Oper „Manon", deren Auferstehung wohl niemandem Freude machte, *Dohnanyis* Pantomime „Der Schleier der Pierette", die trotz ihrer, wie man mir aus vertrauenswürdiger Quelle versichert, unoriginellen Musik gefiel, *Leo Falls* stillose Oper „Brüderlein fein" und als einzige wirkliche Novität *Adele Maddisons* vieraktige Oper „Der Talisman" (Ludwig Fulda). Es ist ganz erstaunlich, welch reife, dramatisch geschickt angepaßte, eminent durchdachte Musik diese Frau geschrieben hat. Es ist mir aber auch noch kein Beispiel von derartiger Unselbständigkeit der Erfindung, von beständigen Anklängen vorgekommen wie in dieser Oper. Würde das Werk ohne Autornamen erschienen sein, man würde auf irgend einen Wagnerianer aus den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts schließen, das einzige Modernere sind gelegentlich Richard Straußsche oder Hugo Wolfsche Wendungen in Geigenfiguren wie in der Harmonik. Am besten wirkt der zweite und der Schlußakt; auch im dritten Akte sind einige Szenen von großer Wirkung (bis auf die volkstümlich sein sollende, aber nur dilettantische Tanzmusik), aber einem in der Literatur bewanderten Hörer kann solche Musik keine Freude machen. Charakteristisch ist, daß das Intellektuelle vorherrscht; wo z. B. der Mann Wärme der Empfindung in der Musik ausdrücken würde, wie in Liebesszenen, versagt die Frau vollständig. Daraus erkläre ich mir auch die absolute Stimmungslosigkeit dieser Musik, als einer Musik, die an das szenische Bild **n i c h t** gebunden ist. Wir können dieses psychologisch interessante Moment hier Raummangels halber leider nicht weiter verfolgen, aber es zeigt die Grenzen, die der musikalischen Schöpferkraft des Weibes gesteckt sind. Als Oper eines Mannes käme das Werk überhaupt nicht in Betracht; als Werk einer Frau, einer entschieden sehr geistvollen, klugen und klar denkenden Dame ist die Bekanntschaft mit ihr interessant. Aufführung und Ausstattung (Dirigent: Kapellmeister *Pollack*, Regie: Dr. *Löwenfeld*) war ganz hervorragend gut. Schade, daß das Werk eine Niete darstellt, und schade, daß es nicht das Werk einer d e u t s c h e n Komponistin war. Dr. **Roderich v. Mojsisovics.**

Kritische Rundschau

Hamburg. In den Konzertsälen hat mit dem Beginn der Saison auch schon das Leben begonnen. Der Hamburger Lehrergesangverein sang vor seiner großen Konzertreise nach Basel, Zürich, Luzern und Mannheim sein Programm den Einheimischen vor — mit solchem Gelingen, daß ihm die inzwischen auch errungenen Siege mit Bestimmtheit prophezeit werden konnten. Großen Beifall ersang sich in demselben Konzert Frl. *Eva Lissmann*, eine Hamburgerin, die schon mit Recht zu den beliebtesten unter den jüngeren deutschen Konzertsängerinnen zählt. *Hermann Gura* gab einen Balladenabend, an dem er für die Kunst Karl Loewes neues Interesse zu wecken suchte, *Elena Gerhardt* sang in ihrem Konzert unter großem Beifall ausschließlich Schumannsche Lieder. Das *Havemann-Quartett* brachte ein neues Streichquartett des Altonaer Tonsetzers *Felix Woyrsch* und fesselte in ungewöhnlichem Maße durch César Francks bedeutendes, immer noch nicht genügend gewürdigtes f moll-Klavierquintett mit dem virtuosen Pianisten *Richard Singer*. In der Petrikirche erbaute das „Leipziger Soloquartett für Kirchengesang" zahlreiche Hörer durch die auserlesen schöne Wiedergabe von alten und neuen geistlichen a cappella-Quartetten, *Gustav Knak* spielte ein gewaltiges Regersches Orgelwerk, „Fantasie und Fuge über den Namen Bach". *Ferruccio Busoni* erhob vor seiner Amerikafahrt zahlreiche Musikfreunde zu den Höhen seiner begnadeten Kunst, *Ignaz Friedman* folgte ihm am Tage darauf mit einem erfolggekrönten Chopin-Abend. Ueber die Philharmonischen Konzerte (das 600. der ehrwürdigen Institution) unter dem neuen Dirigenten *Siegmund von Hausegger* das nächstemal. *Rudolf Birgfeld.*

Kiel. Der 1844 gegründete Kieler Gesangverein hat, wie schon berichtet, sich in zwei Vereine gespalten. Der neue Verein nennt sich Philharmonischer Chor; der Stammverein behielt seinen alten Namen. Unter Dr. *Mayer-Reinachs* Leitung bot der Philharmonische Chor letzthin Szenen aus dem „Parsifal". Der Gesangverein sicherte sich für seine dieswinterlichen Konzerte als Dirigenten die Herren Prof. G. Schumann, Prof. Panzner, Hofkapellmeister Stavenhagen. *Georg Schumann* führte im ersten Konzerte Cherubinis selten zu hörendes Requiem in c moll vor, sowie seine eigene interessante bedeutsame Komposition „Totenklage" (aus Schillers „Braut von Messina") für gemischten Chor und Orchester. Beide Werke, jedes in seiner Art, in hochcharakteristischer Weise. *M. A.-R.*

Osnabrück. Kurz vor Beginn der Konzertsaison hatten wir in unserem Musikverein einen Dirigentenwechsel. Der hier seit elf Jahren amtierende Musikdirektor Rob. Wiemann folgte einem ehrenden Rufe nach Stettin; zu seinem Nachfolger wurde unter zahlreichen Bewerbern der seitherige Organist und Chordirigent *Karl Hasse* in Chemnitz einstimmig erwählt, der nun die Leitung des Musikvereins, des Lehrer-Gesangvereins und des „Frauenchors 1901" in Händen hat. — Im ersten Konzert des Musikvereins, das durch seinen orchestralen Teil überwog (Manfred-Ouvertüre und Fünfte Symphonie von Beethoven), zeigte sich Karl Hasse als vielverheißender Orchesterdirigent, sowie auch bei den Liedern am Klavier, die die Solistin des Abends, Frau Geyer-Dierich aus Berlin, sang, als gewandter und feinsinniger Begleiter. Der Vereinschor war wegen der Kürze der Zeit nur mit einer kleinen Nummer, Brahms' Schicksalslied, vertreten, das ebenfalls vorzüglich zum Vortrag kam. — Im ersten Kammermusikabend des Musikvereins spielten die Brüsseler Mozart, Beethoven, Dvorak in vollendeter Weise. *H.*

Weimar. Das Hoftheater hat uns eine vorzügliche Neueinstudierung von Marschners prächtiger Oper „Hans Heiling" gebracht. Auch der „Barbier von Sevilla" erfuhr durch Kapellmeister Grümmer eine schon durch Einführung der „Mahlerschen Rezitative" interessante Neueinstudierung. — Das erste Hoftheater-Abonnementskonzert vermittelte uns die Bekanntschaft mit Prof. *Ritter* aus Würzburg und seiner von ihm meisterlich geführten Viola alta. Zur Aufführung kam das Konzert von Mozart für Violine und Viola alta. Im Konzertsaal dominierte das Streichquartett, das sowohl durch die hiesige erste Quartettvereinigung *Reitz* und Genossen wie durch die Brüder *Post* vertreten war, die sich vorteilhaft einführten, wenn auch mit reichlich hart klingenden Instrumenten. Eine künstlerische Ueberraschung brachte das neugegründete Quartett *Rösel-Rosé (Schnurrbusch-Machold).* Die Herren waren ausgezeichnet eingespielt und konnten sich eines bedeutenden inneren Erfolges erfreuen. Das Klavier vertrat *Lamond* mit einem imponierenden Programm. Die Merkmale seiner Individualität traten aufs glänzendste in die Erscheinung; er hat sich bereits eine Gemeinde erspielt. Große Freude bei jung und alt weckte der von der Kammersängerin *Selma vom Scheidt* veranstaltete, ganz ausverkaufte Kinderliederabend, der Lieder von Reinicke, Kienzl, Elisabeth Ustel und Gustav Lewin brachte. Die Künstlerin, die hiefür besonders prädestiniert ist, wird solche Abende in ganz Deutschland veranstalten. *Gustav Lewin.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die *Münchner* Hofoper gibt für die nächsten Mozart- und Wagner-Festspielprogramme bekannt: „Tristan" soll fünfmal, der „Ring" und „Die Meistersinger" je dreimal, „Don Juan" und „Figaro" je zweimal, „Titus", „Bastien und Bastienne" und „Cosi fan tutte" je einmal gegeben werden.

— In *Köln* hat die große dramatische Oper „Die Girondisten" die erste deutsche Aufführung erlebt. Das von André Leneka und Paul de Choudens verfaßte Textbuch behandelt die Pariser Vorgänge des Jahres 1793. *Fernand Le Bornes* hat die Musik geschrieben.

— In *Elberfeld* ist *Siegfried Wagners* „Banadietrich" unter Leitung des Komponisten aufgeführt worden. Die neue Dekoration war von Freifrau S. v. d. Heydt gestiftet.

— Im *Breslauer* Schauspielhaus hat die Operette „Hans der Flötenspieler" von *Louis Ganne*, die die Mitte zwischen Operette und komischer Oper hält und der eine satirische, an den Rattenfänger von Hameln erinnernde Handlung zugrunde liegt, die Uraufführung erlebt.

— Im *Koburger* Hoftheater ist *Ludwig Thuilles* Oper „Lobetanz" unter Leitung des Hofkapellmeisters Lorenz aufgeführt worden.

— *Wilhelm Mauke*, der Komponist des „Taugenichts" und des „Tugendprinzen", hat ein neues musikalisches Lustspiel in zwei Akten, „Fanfreluche", nach einer Novelle des Theophil Gautier, bearbeitet von Georg Schaumberg, vollendet.

— Im Kaiserjubiläumstheater zu *Wien* hat *Zemlinskys* komische Oper „Kleider machen Leute" die Uraufführung erlebt. Das Libretto ist von Leo Feld nach Kellers gleichnamiger Novelle.

— Wie aus Prag gemeldet wird, hat der Komponist Julius Stern *Offenbachs* Nachlaß gesichtet und aus vielen der Vergessenheit anheimgefallenen Melodien eine Operette gestaltet, die demnächst an einer Wiener Bühne aufgeführt werden soll.

— *Arthur Nikisch* ist eingeladen worden, in der Großen Oper in Paris im Juni dieses Jahres den „Ring des Nibelungen" zu dirigieren. Er hat die Einladung bereits angenommen.

— Wie aus *Paris* berichtet wird, schreibt *Claude Debussy* die Musik zu d'Annunzios neuestem Werk, dem Mysterium „Der heilige Sebastian"; sie umfaßt musikalische Szenen, Chöre und Charaktertänze.

— „Salome" von *Richard Strauß* hat trotz den Verstümmelungen durch den englischen Zensor in London einen „unbeschreiblichen Enthusiasmus" bei der ersten Aufführung hervorgerufen. Die „Münchner Neuesten Nachr." melden: Die Blätter konstatierten einmütig, daß noch niemals in London ein neues Werk mit solcher Begeisterung aufgenommen wurde. Bekanntlich gibt es nicht wenig Leute, die den Erfolg des Werkes der „Sensation" zuschreiben, der Erregung über die Szene mit dem Kopf in der Silberschüssel. Diese ganze Szene ist aber in London fortgefallen. Allmählich wird man den eigentlichen Sinn des Dramas allgemein erkennen und sich nicht durch krasse Aeußerlichkeiten mehr beirren lassen.

— „Marienkind" betitelt sich eine zweiaktige Oper von *Richard Wintzer*, die von dem Grand International Opera-Syndicate Ltd. in London durch Vermittlung des Theaterverlages Eduard Bloch für eine Reihe der größten englischen Städte erworben wurde.

— In *Rom* hat vor einem kleinen Kreise von Musikern und Journalisten Mascagni den Klavierauszug seiner neuen Oper „Isabeau" vorgespielt, die ihre Uraufführung in New York erleben soll.

— Ein neues Werk von *Jules Massenet*, eine dreiaktige Oper „Vesta", soll in kommender Saison in *Montecarlo* aufgeführt werden. Das Textbuch, das einen ernsten Stoff aus der römischen Kaiserzeit behandelt, stammt von Henry Cain.

— Die neue Spielzeit des Scalatheaters in *Mailand* ist mit einer Aufführung des „Siegfried" eröffnet worden.

— Die Uraufführung von *Puccinis* neuester Oper „Das Mädchen aus dem Westen" hat im Metropolitantheater in *New York* stattgefunden. Puccini ist nach Zeitungsmeldungen mehr als fünfzigmal (!) gerufen worden. Der Autor Belasco, der Dirigent Toscanini wurden gleichfalls unzählige Male gerufen. Die Hauptrollen waren durch Destinn, Caruso, Amato, Ghilly verkörpert. Die Vorstellung fand bei verdoppelten Preisen statt. Sie ergab eine Einnahme von fast 100 000 Mark.

*

— Das musikalische Gesellschaftskonzert in *Leipzig* (Dir. Dr. Georg Göhler) hat den zweiten Teil von *Claude Debussys* „Images" für Orchester, „Iberia", aufgeführt.

— In der Johanniskirche zu *Leipzig* hat unter Leitung von Bruno Röthig eine Weihnachtskantate für Chor, Solostimmen und Orgel (op. 15), ein modern empfundenes Werk des aus der Schule Max Regers hervorgegangenen jungen Leipziger Tonsetzers *Fritz Lubrich junior*, die Uraufführung erlebt.

— In einem Konzert des *Dresdner* „Mozart-Vereins" sind drei Mozart-Generationen zu Gehör gekommen: Leopold Mozart mit einer Symphonie in G dur, sein Enkel Wolfgang Amadeus mit einem Klavierkonzert in Es dur und dessen großer Vater Wolfgang Amadeus mit der g moll-Symphonie.

— Zu einem „Neuen *Stuttgarter* Vokalquartett" haben sich die Damen Olga Band-Agloda, Meta Diestel und die Herren Karl Erb und Kammersänger Hermann Weil (unter künstlerischer Mitarbeit von Hofkapellmeister Erich Band) vereinigt.

— In *Karlsruhe* hat der Verein für heimatliche Kunstpflege einen *Julius-Weismann*-Abend gegeben, bei dem der Komponist zusammen mit der Geigerin *Anna Hegner* aus Basel und der Sängerin Mathilde Bletzer aus Baden-Baden mehrere Lieder, eine Klavier-Violinsonate, Tanzfantasien für Klavier und eine Sonate für Violine allein aufführte. *Sch.*

— Wie man uns schreibt, haben in *Karlsruhe, Frankfurt, Dortmund* und *Altenburg* (wiederholt) *Karg-Elert*-Abende mit starkem Erfolge stattgefunden.

— *Richard Wagners* Symphonie in C dur wird im Verlage von Max Brockhaus (Leipzig) in den Handel kommen. (Wir verweisen auf den Aufsatz in Heft 5. Red.)

— *Gernsheims* neuestes Orchesterwerk „Zu einem Drama" (bei Simrock erschienen) ist bereits in 12 Städten teils aufgeführt, teils zur Aufführung angenommen, u. a. in Berlin, Köln, Düsseldorf, Dortmund, Duisburg, Münster, Baden-Baden, Bromberg, Altona, Magdeburg, Neumünster, Danzig.

— *Karl Bleyles* großes Chorwerk „Christi Höllenfahrt", das die Uraufführung in München erlebte, wird im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen.

— *Felix Woyrschs* „Passions-Oratorium" wird in dieser Saison auch in Dortmund aufgeführt werden.

— Um die von Kirchenmusikdirektor Biehle in Bautzen ins Leben gerufenen und geleiteten „*Lausitzer Musikfeste*" dauernd der Lausitz zu erhalten, haben Rat und Stadtverordnete zu Bautzen 4000 Mark zur Veranstaltung eines III. Lausitzer Musikfestes bereitgestellt.

— Die 138.—141. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke im Musiksalon *Bertrand Roth* haben Werke von Hugo Daffner (Lieder, Klavierstücke, Klavierviolinsonate op. 32), Richard Strauß („Enoch Arden"), Ernst Naumann (Klaviertrio op. 7), Ewald Strässer (Klavierquintett im Manuskript) und Waldemar v. Baußnern (cis moll-Sonate und Lieder) gebracht.

— Einen *Ernst-Heuser*-Abend hat der im vorigen Jahre begründete *Krefelder* Tonkünstlerverein mit einem Klaviertrio, mehreren Liedern, vier Klavierstücken und einem Melodram veranstaltet. (Der Komponist ist unsern Lesern aus der Musikbeilage nicht unbekannt. Red.)

— Die Uraufführung von *Franz Mikoreys* neuem Chorwerk „Soldatenliebe" für zwei a cappella-Chöre hat in Cöthen stattgefunden.

— In *Heidelberg* hat im dritten Kammermusikabend Musikdirektor *Otto Seelig* mit den Herren des „Böhmischen Streichquartetts" das neue Klavierquartett op. 113 von *Max Reger* zur ersten örtlichen Aufführung gebracht.

— Die „Konzertgesellschaft" in *Krefeld* hat die Feier des 75jährigen Bestehens ihrer Damenchöre, des Singvereins, begangen. Das Programm wies alte und moderne Meister auf, wie Max Schillings, der gleich Edward Elgar anwesend war. Als vor 25 Jahren der Singverein seine 50jährige Kunstbetätigung feierte (am 28. Januar 1885), saß Brahms am Klavier, am Tage vorher hatte er seine dritte Symphonie selbst dirigiert.

— Die „Glogauer Singakademie" hat unter Leitung von Dr. *Karl Mennicke* eine in allen Teilen wohlgelungene Aufführung der „Legende von der heiligen Elisabeth" herausgebracht, die über die Grenzen Schlesiens hinaus Beachtung fand. Die erste Aufführung der „Heiligen Elisabeth" hatte Julius Kniese 1873 in Glogau ins Werk gesetzt und Liszt war darüber sehr befriedigt, daß seine Legende auch in einer kleineren Stadt Eingang gefunden hatte. *B.*

— Der *Liegnitzer* Chorgesangverein hat in seinem ersten Saisonkonzerte Seb. Bachs herrliche Kantaten „Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig" und „Ich hatte viel Bekümmernis" zu bestgelungener Aufführung gebracht. In einem der nächsten Konzerte des Vereins soll ein neues Oratorienwerk seines Leiters W. Rudnick, betitelt „Jesus und die Samariterin", zur Aufführung gelangen. *-rt.*

— In *Wien* hat *Claude Debussy* mit dem Orchester des Konzertvereins einen selbständigen Kompositionsabend gegeben. Programm: Petite Suite, Stücke aus „Iberia": „Par les rues", „Les parfums de la nuit", „Le matin de jour de fête".

— *Charles Martin Löfflers* „La mort de Tintagiles", ein Orchestergedicht nach Maeterlink, ist im fünften Symphoniekonzert in Basel unter Hermann Suters Leitung aufgeführt worden.

— In *Paris* hat *Siegfried Wagner* für einen Sonntag die Vertretung Chevillards im Konzert Lamoureux übernommen und sieben Fragmente seiner eigenen Werke aufgeführt, und zwar aus „Banadietrich", „Bruder Lustig", „Kobold", „Sternengebot" und „Herzog Wildfang".

— In *Aarhus* ist Parsifal (der ganze?) in der Domkirche durch den deutschen Kapellmeister Seeber von der Flue in deutscher Sprache mit einem Chor von 220 Mitgliedern aufgeführt worden.

— Der Komponist des im Heft 5 erwähnten Männerchores „Auf der Väter heiligen Spuren", das in Plauen aufgeführt wurde, heißt richtig J. Gatter.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Die Entlassung des Hofkapellmeisters.* Die „Braunschweigische Landeszeitung" bringt folgenden merkwürdigen Fall zur allgemeinen Kenntnis: Herrn Hofkapellmeister Hermann Riedel in Braunschweig ist die folgende Verfügung zugegangen:

Braunschweig, 12. Dezember 1910.

Ew. Hochwohlgeboren

beehre ich mich mitzuteilen, daß von kommender Saison ab über die von Ihnen bekleidete Stellung eines Hofkapellmeisters und Vorstandes der Hofkapelle anderweitig verfügt worden ist und daß Sie mit Schluß der laufenden Spielzeit unter Gewährung der gesetzlichen Pension in den Ruhestand treten werden. Se. Hoheit der Herzogregent haben mich beauftragt, Ihnen von diesem Entschluß schon jetzt Kenntnis zu geben. Sollte es Ihnen angenehm sein, der Form halber Ihrerseits ein entsprechendes Entlassungsgesuch einzureichen, so darf ich diesem baldigst entgegensehen. Auf Höchsten Befehl:

Freiherr v. Wangenheim,
Generalintendant des herzogl. Hoftheaters.

Hierzu bemerkt das genannte braunschweigische Blatt: „Herr Hofkapellmeister Riedel steht im Alter von 64 Jahren

und ist seit 1878 Leiter unserer Hofkapelle, die unter ihm eine künstlerische Höhe erreicht hat, welche auch unserer Stadt zur Ehre gereicht. Erst vor Jahresfrist war er durch Verleihung des Verdienstkreuzes für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet worden. Die Form der Verfügung läßt vermuten, daß ein in diesem Frühjahr erfolgter, vielbesprochener unliebsamer Zwist zwischen dem Herrn Hofkapellmeister und einer am Hoftheater tätigen Künstlerin sowie die den Zwist begleitenden Umstände auf die Entschließung des Herzogregenten nicht ohne Einfluß gewesen sind. In der Bewohnerschaft wird man den Weggang unseres Hofkapellmeisters, eines Künstlers, der als Dirigent und auch als Komponist Hervorragendes geleistet hat und um den uns viele Theater beneidet haben, lebhaft bedauern." Nach privaten Mitteilungen über die Vorgeschichte und die Begleitumstände dieses „Falles", die der „Täglichen Rundschau" zugegangen sind, ist das Befremden der Braunschweiger Kunstfreunde über diesen Abschied eines hochverdienten Mannes doppelt begreiflich. Und der Ton, in dem der „blaue Brief" gehalten ist, die Art und Weise des Abschiedes stehen Gott sei Dank einzig da.

— *Von den Theatern.* Ueber das Schicksal der „Komischen Oper" in *Berlin*, deren Direktionsstuhl durch die Ernennung Hans Gregors zum Direktor der Wiener Hofoper erledigt war, ist entschieden worden. Direktor Gregor hat das ihm gehörige Haus an die Herren Bendiener und Philipp, die Direktoren des Neuen Operettentheaters und des erst vor kurzem eröffneten Deutschen Operettentheaters in Hamburg, verpachtet. Die neuen Direktoren werden in der Komischen Oper, die ihren Namen beibehält, die Operette pflegen. Quousque tandem? — Das Stadttheater in *Halle a. S.* soll nach einer Ratsvorlage ab 1912 in eigene Regie mit einem fest angestellten Intendanten übernommen werden, der festen Gehalt und Gewinnbeteiligung erhält.

— *Jaques-Dalcrozes rhythmische Gymnastik.* Das Königl. sächsische Finanzministerium hat der Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus in Dresden-Hellerau zwei weitere Räume zur Einrichtung von Parallel-Kursen zur Verfügung gestellt.

— *Mozartiana.* Eine interessante klassische Novität, die von Lilli Lehmann zum Besten des Mozarteum herausgegeben und in ihr Konzertrepertoire aufgenommen wurde, ist das „Alleluja" von W. A. Mozart aus der Motette „Exsultate". Die Komposition, deren Herausgabe Lilli Lehmann gemeinsam mit Fritz Lindemann besorgte, ist im Verlage von Ed. Bote & G. Bock, Berlin W. 8, erschienen.

— *Denkmalpflege.* Die Errichtung eines *Nietzsche-Denkmals* wird von der Schwester des Dichterphilosophen, Frau Elsbeth Förster-Nietzsche, in Weimar vorbereitet. Die Bildung eines internationalen Denkmalsausschusses ist bereits im Gange.. — Davon läßt sich etwas Gutes erwarten!

— *Preisausschreiben.* Der *Berliner Lehrergesangverein* erläßt anläßlich seines 25jährigen Jubiläums ein Preisausschreiben für weihevolle Männerchöre zu feierlichen Veranstaltungen. Ausgesetzt sind drei Preise von 500, 300 und 200 Mark. Die Erwerbung von zwei weiteren Kompositionen zwecks Aufführung behält sich der Verein vor. Sämtliche Kompositionen, auch die preisgekrönten, bleiben Eigentum der Komponisten. Schlußtermin ist der 1. April 1911. Das Preisrichteramt haben Prof. Gernsheim, Prof. Felix Schmidt und Prof. Georg Schumann in Berlin sowie Prof. Förstler in Stuttgart und Komponist Eduard Kremser in Wien übernommen. Nähere Bedingungen werden auf Wunsch von der Schriftleitung der Deutschen Sängerbundeszeitung in Leipzig versandt.

— *Preisausschreiben.* Der *„Evang. Sängerbund"*, der sich über ganz Deutschland und das Ausland erstreckt, veröffentlicht auch in diesem Jahre ein Preisausschreiben für Komponisten. Es werden 500 Mark Preise verteilt. Das Ergebnis wird in dem Organ des Bundes und in anderen Zeitschriften bekannt gemacht. Die Lieder sind für gemischten Chor oder Männerchor oder Frauenchor, oder für 1—2 Singstimmen mit Klavier- oder Harmoniumbegleitung zu setzen. Textbücher und Bestimmungen der Gesangkommission können gegen Einsendung von 30 Pfennig in Briefmarken durch den Bundessekretär *W. Kniephamp* in *Elberfeld*, Zimmerstr. 38, bezogen werden.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Kaiser Franz Josef von Oesterreich hat *Lilli Lehmann* in Würdigung ihrer Verdienste um die Stiftung des Mozarteums in Salzburg eine besondere Anerkennung aussprechen lassen. Aus dem gleichen Anlaß ist dem Kaufmann *Franz Cohen* (Köln) das Ritterkreuz des Franz-Josef-Ordens verliehen worden. — Prof. *Ernst König*, der ausgezeichnete Meister des Oboespiels am Prager Konservatorium, war jüngst anläßlich der Feier seines 40jährigen Künstlerjubiläums Gegenstand besonderer Ehrungen. Er erhielt vom Statthalter die Ehrenmedaille für 40jährige Dienste. König, dessen Ruhm zahlreiche treffliche Schüler in der ganzen Musikwelt verbreiten, war ein Schüler des Oboemeisters Otto Spindler. *R. F. P.*

— Wie die Blätter aus *Wien* melden, hat es sich entschieden, daß *Felix Weingartner* Dirigent der Philharmoniker bleibt, und zwar ist er auf drei Jahre gewählt worden. Ueber seine weitere Wirksamkeit als Dirigent an der Hofoper bestehen noch Verhandlungen, doch sind sie noch nicht zum Abschluß gelangt. Weiter heißt es, Weingartner arbeite gegenwärtig an mehreren (?) symphonischen Werken und auch an einer großen Oper.

— Die Nachricht, daß außer Scheidemantel auch Karl Perron die Dresdner Hofbühne verlassen will, wird widerrufen.

— Kapellmeister *Gustav Fritz-Hartmann* aus Bad Kissingen ist nach erfolgtem Probedirigieren an der Philharmonie Wiltz (Luxemburg) als Dirigent verpflichtet worden.

— Der Männergesangverein „Konkordia" in *Leipzig* hat seinen Mitbegründer und Dirigenten *Moritz Geidel* zum Ehrendirigenten ernannt. An seine Stelle tritt als aktiver Dirigent Kantor *Wilhelm Hänssel.*

— In *Berlin* hat der hochverdiente Freiherr *Rochus von Liliencron* den 90. Geburtstag gefeiert. Unter viel anderem ist seine Arbeit um das deutsche Volkslied rühmenswert. Auch ist er Vorsitzender der Kommission zur Herausgabe der „Denkmäler deutscher Tonkunst".

— Der Nestor der Berliner Musikkritik, Prof. *Rudolf Fiege*, hat seinen 80. Geburtstag begangen.

— Der königl. Musikdirektor *Karl Zehler* in Halle a. S. hat seinen 70. Geburtstag gefeiert. Er begann seine Tätigkeit in Halle vor 40 Jahren, zunächst als Nachfolger von Robert Franz als Organist von St. Ulrich, sodann an der Kirche zu U. L. Frauen. Weiter war er als Dirigent verschiedener Gesangvereine tätig, so des studentischen „Fridriciana" usw.

— Ueber den in *Berlin* gestorbenen königl. Musikdirektor Prof. *Theodor Krause* sei noch folgendes nachgetragen: K. war von 1895—1907 Lehrer am akademischen Institut für Kirchenmusik. Am 1. Mai 1833 zu Halle a. S. geboren, waren seine Hauptlehrer Fr. Naue, E. Hentschel, M. Hauptmann und E. Grell (Theorie), E. Mantius und M. Blumner (Gesang). 1880 gründete Krause in Berlin den Nikolai-Marien-Kirchenchor, dirigierte auch zeitweilig den Seiffertschen Gesangverein und war lange als Musikreferent tätig. 1887 wurde er zum königl. Musikdirektor, 1894 zum Professor ernannt und 1895 zum Gesanglehrer am königl. akademischen Institut für Kirchenmusik berufen. Seine eigenartige Methode des Gesangunterrichts in Schulen, „Wandernote", führt unter ausschließlicher Benutzung der gemeinüblichen Notierung schnell zum Singen vom Blatte. Krause gab die methodische Schrift „Die Wandernote", dazu vier Hefte „Deutsche Singeschule", ferner „Drei Reden über Musik und Musiker" heraus und komponierte gegen hundert geistliche und weltliche Gesangwerke, darunter auch preisgekrönte Männerchöre.

— Im Alter von 77 Jahren ist in Lindau am Bodensee der Opernkapellmeister *Louis Viktor Saar*, der Vater des bekannten gleichnamigen Komponisten, gestorben.

— Wie bei Redaktionsschluß bekannt wird, ist in Prag *Angelo Neumann* gestorben. Wir kommen auf die eigenartige Persönlichkeit des Verstorbenen noch zu sprechen.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 7 bringt als Neujahrsgruß für unsere Abonnenten eine fröhlich dahineilende Gavotte des jungen Geigers und Komponisten *Adolf Morlang* in Stuttgart. Obwohl in c moll geschrieben, wendet sie sich bald nach anderen fröhlicheren Tonarten, Es und B dur; im hellen C dur der klangschönen Musette ist alles voll wohliger Musizierfreude, um sodann in humorvollen Fagottstakkati zum ersten Thema zurückzukehren. Eine natürliche Frische der Erfindung verbindet sich in unserem Stück mit einer feinen Kunst der Verarbeitung der Gedanken und dankbarem Klaviersatz. Der junge Autor studierte am Stuttgarter Konservatorium und bildete sich bei Professor *Edmund Singer* zum fertigen Geiger aus, der bereits in verschiedenen eigenen Konzerten allseitige Anerkennung geerntet hat. Herr Morlang war von Jugend auf von einem harten Schicksal betroffen, indem ihm das Augenlicht fehlte. Sein musikalisches Studium hat er teils mit Hilfe der Blindenschrift (ein Aufsatz darüber erscheint nächstens) teils durch Gehör betrieben und vollendet, bis ihm durch eine wunderbare Operation im 25. Lebensjahr das Augenlicht geschenkt wurde. Es ist ergreifend zu lesen, welche Eindrücke der junge Künstler gehabt hat, als er die bisher nur in der Phantasie erlebte Welt nun mit eigenen Augen sah. Bei der schönen Begabung des Herrn Morlang ist nicht daran zu zweifeln, daß seine Leistungen nunmehr sich weiter vervollkommnen werden.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 21. Dez., Ausgabe dieses Heftes am 5. Januar, des nächsten Heftes am 19. Januar.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

HÄTTE sie nur eine Ahnung von dem Vorhaben der Witwe gehabt! — — Aber was hätte sich da tun lassen? Sie war wahrscheinlich durch die Umstände gezwungen, die Gelegenheit des Vermietens zu benützen. Gar so leicht, daß sie wählerisch hätte sein dürfen, ging das nicht. Und Marie hatte gesagt, die Damen nähmen auch die Kost. Und das wäre der Frau Willmer sehr willkommen, so könne sie ihrer Tochter, die einen Witwer mit drei Kindern geheiratet habe, einen Erziehungsbeitrag geben. — Einen Erziehungsbeitrag! Wahrscheinlich wollten sie Klavierspielen lernen. Ja, ganz gewiß! Und das Geld, dessen Erwerbung ihr die Möglichkeit nahm, auf dem Wege echter Kunsterkenntnis fortzuschreiten, wurde verbraucht, um das Proletariat in der Kunst zu vermehren!

Doch nach und nach beruhigte sich Susanne. Die da oben hatte eine eigentümliche Art, zu üben. Jede Manifestation einer Individualität schien ausgeschlossen. Es war, als ob ein Automat am Klaviere säße. Sie übte mit der linken Hand — Bässe — immer zu vier und vier Takten, je fünfzigmal, dann ging sie weiter. Jedoch nach einiger Zeit fing sie von vorne wieder an. Und sie übte sehr langsam, mit der Unfehlbarkeit einer Maschine, rein und sicher. Susanne kam endlich darauf, daß es die linke Hand des ersten Satzes des Schumannschen Klavierquintetts war. Sie hatte dieses oft gespielt und immer dabei die anderen vier Stimmen im Kopfe gehabt, sie mit voller Kraft mitgelesen und sich vergegenwärtigt; so hatte sie diese, vom Ganzen losgelöste unkomplette Grundlage gar nicht erkannt. Und an diesem an sich wesenlosen Ding übte die da oben schon seit einer Stunde — würde immerfort daran üben — den ganzen Tag. Aber warum nur — und warum dieses langsame Tempo, sie mußte die Sache nun doch schon begriffen haben?!

Da ging Susanne ein Licht auf, sie lernte auswendig! Zu vier und vier Takten, zuerst die Bässe! Das war allerdings ein Mittel, um die Polyphonie des Klaviersatzes sich klar zu machen und im Gedächtnis zu fixieren. Nach diesem System würde sie vierzig Tage brauchen, den Tag zu fünf Uebungsstunden gerechnet, um allein die Bässe des Quintetts sich zu eigen zu machen. Was für eine Geduldprobe, wie unmusikalisch, wie mechanisch, wie verzweiflungsvoll! Und sie mußte das betreffende Stück vom ersten Moment an so üben, bevor sie es noch im Gehör hatte, um sich nicht über die Abgründe der Polyphonie — hinwegzutäuschen. Sie mußte üben, nicht mit dem Herzen und Ohr des Künstlers, sondern mit dem kühlen Verstand eines Mathematikers. Doch diese Art hatte für Susanne wenigstens den großen Vorteil, daß sie sich daran gewöhnte wie an das Geräusch eines Mühlrades — es verliert durch seine Regelmäßigkeit das Irritierende. Und sie fand endlich einigen Trost in dem Gedanken, daß sie es viel ärger hätte treffen können. Diese Konzertpianistin schien ein unschuldiges Lamm gegen die Vehemenz, mit der sich eine Konservatoristin auf das Klavier gestürzt hätte! Die kunterbunt, über Stock und Stein, durch acht Stunden täglich die ihr zugemuteten Aufgaben herunterdrischt. Diese Aufgaben umfassen die ganze Klavierliteratur. Das soll alles in diesen Kopf und in diese Finger hinein, vor der Staatsprüfung, die als Siegeswarte winkt! Ein Programm, zu dessen gründlicher und den musikalischen Grundsätzen entsprechender Absolvierung man doppelt so viel Jahre brauchen würde. Ein Programm, das sich meist auf der oben besprochenen schlechten Vorbildung aufbaut und daher naturgemäß nur durch Ueberhudelung so und so vieler Schwierigkeiten und Ignorierung der eigentlichen musikalischen Schönheiten zuwege gebracht wird. Wie wenige aus dem Schwarme, den das Konservatorium jedes Jahr ausspeit, bilden eine Ausnahme von dieser Regel! Die Professoren selbst sagen im allgemeinen, daß die jungen Leute, wenn sie mit dem Konservatorium fertig sind, nun erst zu studieren anfangen sollen, so wenig reif scheinen sie ihnen. Und man hat ja auch das Bedürfnis der Meisterschule empfunden, dem Rumpf der absolvierten Studien noch ein Haupt aufgesetzt, wenn man nicht vielmehr dadurch das Pferd beim Schwanze aufzäumt. Die Schule Leschetizkys hat bis jetzt die größeren Erfolge, zumindest die Erfolge, nach denen man heute verlangt, die stupende, perlende, reine, unfehlbare Technik. Leschetizky nimmt keinen Schüler, der nicht für seine Methode gründlich vorbereitet ist. Diese Vorbereitung besorgen's eine Schüler — — — sie ist durchaus kein magisches Geheimnis, sondern einfach schlecht und recht die Vorbereitung, wie sie überhaupt jeder Klavierschüler haben sollte. — — —

Susanne fand sich endlich mit ihrem Schicksal ab und sie machte es sich mit der Elastizität, die ihr zurückkehrte, sobald die physische Depression sich gab, sogar zunutze. Sie stählte ihre eigene Geduld und die Kritik ihres Gehörs an der Geduld und der unfehlbaren Präzision, mit der sie die Russin üben hörte. Sie würde freilich einen anderen Weg zu dieser Präzision, den richtigeren, finden — — und sie hatte darüber ihre eigenen Gedanken.

Das beste Mittel übrigens für zwei nachbarliche Pianistinnen, sich nicht zu hören, ist — — selbst zu üben, und Susanne und die Russin machten von diesem Mittel den ausgiebigsten Gebrauch. Was das Mitleid mit dem Dritten — — in der Mitte — — der nämlich — beide zugleich hört, anbelangt — — dafür blieb in ihrem Herzen kein Raum mehr übrig. In diesem Punkte ist auch das entzückendste klavierbeflissene Weib ein egoistisches Ungeheuer — — und muß es sein! Wenn sie darauf warten wollte, bis sie mit ihren Studien niemanden geniert, — — könnte sie nicht einmal am jüngsten Tag zu üben anfangen.

VIII.

Die zwei folgenden Tage vergingen ohne weitere Störung. Am Vormittag des vierten jedoch sah sich Susanne plötzlich Timoni gegenüber, der, ohne sein unangemeldetes Eindringen zu entschuldigen oder auch nur zu erklären, sie mit seinen Armen umfing und an sich preßte. Susanne pflegte zu den vormittägigen Uebungsstunden nur eine sehr primitive Hülle überzustreifen, nie wäre es ihr eingefallen, so einen Herrenbesuch zu empfangen. Wahrscheinlich hatte Marie sich zu einem kurzen Gang entfernt und die Wohnungstüre, wie sie öfters tat, wenn sie den Schlüssel nicht bei der Hand hatte, — nur angelehnt. Und gerade in diesem unglückseligen Augenblicke war Timoni gekommen.

„Was fällt Ihnen ein! Was führt Sie her?!“ rief Susanne, indem sie sich zu befreien und ihr Gesicht wegwendend Timonis Kuß auszuweichen suchte.

Doch er preßte seine Lippen auf ihren Hals, den ihr Morgenrock freiließ.

„Sie sind unverschämt! Ich rufe meine Dienerin, wenn Sie mich nicht loslassen!“

Neben dem Klavier an der Wand befand sich der Taster der elektrischen Klingel; es gelang Susanne, ihn zu erreichen und der schrille Ton klang hinaus ins Vorzimmer. Man hörte auch sogleich Schritte sich nahen.

Timonis Arme sanken herab. Susanne schlüpfte in ihr Schlafzimmer und rief durch den Türspalt der eintretenden Marie zu:

„Marie führe diesen Herrn hinunter, er hat sich in der Wohnung geirrt!“

„Aber wir müssen doch eine Probe haben, Gnädige, wenn wir zusammen spielen.“ — — —

„Wir werden nicht zusammen spielen — — ich sage der Frau Primarius Koch momentan ab!“

Susanne drehte den Schlüssel im Schloß um, — doch sie hörte nichts mehr, Timoni war offenbar gegangen.

Als Susanne diesen Abend nach ihren Stunden heimkehrte, fand sie Ada auf sich wartend. Die reizende Frau war sehr aufgeregt.

„Du stürzest mich durch deine Absage geradezu in Verzweiflung,“ rief sie Susanne entgegen. „In die ärgste Verlegenheit, Susanne! Jetzt, einen Tag vor der Soiree! Und alle wissen schon, daß die Sonate des Hofrats Neuber gespielt werden soll, er selbst scheint am gespanntesten auf den Effekt, den sie machen wird! Und nun diese Blamage! Du kannst mir das nicht antun als meine Freundin!“

„Ich schrieb dir doch, daß ich mich ernstlich unwohl fühle — —“

„Nein, nein! — — mit Ausflüchten, bitte, lasse ich mich nicht abfinden! Ich weiß, was des Pudels Kern ist, — — und um es dir gleich zu sagen — — Timoni hat gebeichtet!“

„Nun, dann wirst du es desto begreiflicher finden, daß ich nichts mehr von ihm wissen will.“

„Er begreift es ja auch, aber er ist unglücklich darüber, ganz außer Rand und Band, — — er erschien bei mir, um mich um meine Vermittlung anzuflehen, daß du ihm Verzeihung gewähren mögest!“

„Was für ein Recht habe ich ihm gegeben, sich so empörend gegen mich zu benehmen?!“

„Sich sehr ungezogen benommen zu haben, gibt er selbst ganz bereitwillig zu, — — dies nämlich seine eigenen Worte. Ich gestehe dir offen, ich war zuerst erstaunt über seine Art und Weise, aber dann betrachtete ich ihn als Studie. Ich kenne ihn von seinen verschiedenen Aufenthalten hier schon lange und weiß, daß er im Grunde genommen nicht

schlechter ist als viele seiner musikalischen Kollegen. Sie sind ja alle einseitig, es gibt für sie nichts als ihre Kunst und irgend eine Leidenschaft, in der sie sich gehen lassen, wahrscheinlich weil sie sich in der Kunst sehr zusammennehmen müssen, denke ich mir. Für Timoni gibt's außer seiner Geige nur die Weiber — — und die haben ihn, wie es scheint, sehr verwöhnt. Er hat mir Geschichten erzählt! — — hahaha — — Du, der ist von einer Naivität, die unbezahlbar ist!" Ada barg kichernd ihr rosiges Kindergesicht in ihrem Taschentuch, dann fuhr sie fort:

„Weißt du, für dich hat er eine unbezwingliche Leidenschaft gefaßt, die aber seit heute in ehrfurchtsvolle Verehrung umgeschlagen ist. Er behauptet, du wärest die erste gewesen, die seinem Liebeswerben widerstand! Und das hat ihm riesig imponiert. Kurz, er schwört Stein und Bein darauf, daß er dir nicht mit einer Miene, geschweige denn mit Wort oder Tat ungebührlich entgegenkommen wird!"

„Was für einen Wert soll meine Verzeihung für ihn haben bei einer solchen Charakteranlage!"

„Du irrst dich, er meint es in seiner Weise ganz ehrlich. Er weiß, daß er nichts bei dir ausrichtet, und nur um deine Gegenwart zu genießen, will er jede Schranke respektieren. Ich versichere dir, es war rührend, wie er mir sagte, du übtest einen Zauber auf ihn aus, der ihn anmute wie ein Heimatsgefühl, das er nie gekannt. Er ist doch schon als Wunderkind gereist mit diesem großsprecherischen Vater und einer zigeunerhaften Mutter! Wo soll da das Sittlichkeitsgefühl bei ihm sich ausgebildet haben. — Geh — sei nachsichtig — sei gut — spiele!" — Und als Susanne nicht antwortete, sondern mit gefalteten Brauen dasaß, sprach sie weiter:

„Ich weiß überhaupt, was ich täte — an deiner Stelle. Timoni hat einen großartigen Ruf als Künstler, seine Reisen bringen ihm schöne Summen ein, — er wäre glücklich, wenn du mit ihm reistest, — du könntest einen ganz anderen Menschen aus ihm machen! Und so vertrauerst du doch nur dein Leben und hast gar nichts davon als die öde Stundengeberei — eine Frau wie du!" —

„Ada, das ist doch unmöglich dein Ernst!"

Aber Ada, sie falsch verstehend, replizierte:

„Natürlich, heiraten kannst du ihn nicht, da du katholisch getraut bist, — aber wer weiß, ob es nicht doch auf einem Umweg zu machen wäre. Und übrigens — wer fragt danach? Du reisest ja als Künstlerin, quasi selbständig. Meinst du, daß man einer jungen, schönen Frau, die allein lebt und Künstlerkreise frequentiert, nichts nachsagt!? Nur ansehen brauchst du einen — und der Tratsch ist fertig."

Susanne erhob sich und machte einen Schritt gegen das Fenster. Sie preßte ihre Stirne an die kühlen Scheiben, ihre Miene, ihre Bewegung drückte einen lebhaften Protest gegen Adas Ansicht aus. Ada ging ihr nach und ergriff begütigend ihre Hand.

„Sei nicht böse, Susanne, ich wollte dich nicht verletzen, — ich möchte dir helfen — du tust mir so schrecklich leid, wenn ich sehe, wie du so gar nichts von deinem Leben hast."

„Und du meinst, dann hätte ich etwas davon, mit einem Manne, der so ist, wie Timoni? der auch zu alledem noch trinkt? Hast du das noch nie bemerkt? Das wissen ja alle, die um ihn sind. — — Und als Ada bestürzt schwieg, fuhr sie fort:

„Das also wünschen m e i n e F r e u n d e für mich! — — Natürlich, nach dem Schiffbruch, in dem die Hoffnungen meiner Mädchenjahre gescheitert sind, muß ich ja froh sein, wenn ich noch irgendwo ein Wrack erwische, an das ich mich anklammern kann! Eine sogenannte Jugend von dreißig Jahren dauert nicht mehr lange, welch glückliche Fügung, wenn es mir noch gelingt, einen Timoni an mich zu ketten! — Aber ich sage dir, Ada, alle jene, die mich für so anspruchslos halten, irren gewaltig. Gerade weil das Leben mich lehrte, wie bitter es ist, im Sumpf der Gemeinheit unterzugehen, habe ich meine Ideale gerettet. Du meinst, weil ich als ersten einen Mann hatte, den ich verachten mußte, müsse ich froh sein, einen zweiten zu bekommen, mit dem es sich halbwegs leben ließe?! — — Nein, meine Liebe, ich will keinen, — — absolut keinen andern Mann als einen, den ich von ganzer Seele lieben kann!"

Ein Lächeln, halb Spott, halb Mitleid, glitt über Adas Gesicht. Doch dann errötete sie wieder stark unter Susannens groß auf sie gerichtetem Blick.

„Du hältst meine Lebensauffassung für vollkommen undurchführbar und unpraktisch, nicht wahr, Ada?"

„Mindestens — verzeihe, muß sie dir manchmal recht unbequem sein."

„Unbequem? — Also so fassest du das auf? — Unbequem!" wiederholte Susanne, und die Erregung, die sie noch eben gezeigt, verflüchtigte sich in die herabgezogenen Mundwinkel, um die es halb spöttisch, halb schmerzlich zuckte.

„Allerdings — ich wüßte nicht, wann ich mir's je im Leben ‚bequem' gemacht hätte!"

„Und tust du nicht ein großes Unrecht daran? Du wirst dich nicht erhalten, du wirst krank werden, — wer kann auch ein solches Leben aushalten, wie du es führst?"

„Und wie gut habe ich es noch gegen andere Klavierlehrerinnen. Habe mein eigenes Heim, meinen eigenen Herd. Andere wohnen in einem ‚möblierten Zimmer' und leben von Mittagsabonnements an irgend einem obskuren Kostort oder im Wirtshaus — für mehr reicht es ja nicht. Und noch andere ernähren ihre Familienmitglieder durch ihre Stunden, sind mit ihnen in irgend einer unmöglichen Wohnung zusammengepfercht, finden, zu Hause angekommen, statt der notwendigen Ruhe nur Jammer und Sorgen, und sinken zu immer elender gezahlten Stunden herab, weil sie sich es eben nicht leisten können, wählerisch zu sein — ein künstlerisches Niveau zu erreichen oder sich dieses zu erhalten."

Adas weiches Herz schmolz bei dieser Schilderung. Sie hatte Tränen in den Augen.

„Nun gut, Susanne, wenn du nicht anders willst — aber dann mußt du auch etwas dafür tun, immer gute Stunden zu haben. Was an mir liegt, dich zu empfehlen, soll gewiß geschehen. Aber schau — wenn du diesmal absagst, wo gerade meine elegantesten Bekannten kommen und du dich hören lassen könntest — — glaube mir — es ist wirklich nicht günstig für dich!"

Und Ada erreichte mit diesem, nicht sehr feinen, aber immerhin wirksamen Mittel und mit viel gütlichem Zureden ihren Zweck.

IX.

Am nächsten Tage war Susanne abermals gezwungen, ihre Nachmittagsstunden auf den kommenden Vormittag zu verlegen. Der Sonate fehlte noch die letzte Feile, drei bis vier Stunden mußte sie noch daran üben, dann sich doch etwas Ruhe gönnen, um nicht abends beim Vorspielen nervös zu sein. Die mangelnde Schonung der letzten Tage machte sich grausam fühlbar. Sie hatte eine vollkommen schlaflose Nacht gehabt, etwas Schlaf des Nachmittags war unumgänglich notwendig, wenn sie des Abends „ihren Mann stellen sollte".

Aber als sie nach Tisch in ihr Schlafzimmer sich zurückzog, hörte sie die Russin über sich ihre endlosen Bässe üben. Und von den drei Stunden, die sie sich gönnen durfte, fand sie nur eine halbe Stunde den Schlaf tiefer Erschöpfung.

Um fünf Uhr begann sie sich anzukleiden, um halb sieben holte sie Adas Wagen ab, da sie eingewilligt hatte, vor der Aufführung noch eine eilige Probe mit Timoni zu halten. Doch Ada kam ihr ganz verzweifelt entgegen. Timoni hatte eben abgesagt, sie hielt noch die Karte der pneumatischen Post in der Hand mit der lakonischen und lapidarischen Mitteilung eines plötzlich eingetretenen Unwohlseins.

„Nun spielst du eben allein!" beruhigte sich endlich die Freundin. „Ich habe den Hofrat schon sehr neugierig auf dich gemacht, er ist sehr gespannt, dich zu hören!"

Ein Hauptgrund, daß Susanne den Klavierpart der Sonate übernommen hatte, war eben der, daß sie froh war, etwas für ihren Ruf als Pianistin in dieser großen, eleganten Gesellschaft tun zu können, o h n e allein spielen zu müssen. Trotz ihrer anfänglichen Geneigtheit dazu wußte sie, daß der Dämon, der bei solchen Gelegenheiten ihr Gedächtnis verfolgte, sie wieder packen würde. Und nun — nachdem sie sich gar nicht vorbereitet, im Gegenteil, ihre Gedanken durch das Studium der Sonate von ihrem auswendigen Repertoire ganz abgelenkt hatte, dieses Ansinnen Adas.

Aber Ada hatte recht. Was sollte werden? Sie konnte doch nicht zugestehen, daß sie allein nichts zustande brachte! Denn so würden es die Leute auffassen, wenn sie sich weigerte, zu spielen. Ach — wenn sie nur etwas Leichtsinn hätte aufbringen können! Spielen ohne zu denken! das wäre sicher gelungen, denn ihre Finger fanden von selbst ihren Weg, wenn man sie nicht kontrollierte, und im Gehör saß doch selbstverständlich die Melodie und Harmonie fest! Aber der Gedanke, es zu riskieren, bohrte sich mit Dolchspitzen in Susannens Nerven, — es würde ihr gehen wie dem Schwimmer, der vor Schreck vergißt, Tempi zu machen. Freilich, der Schwimmer, dem das Wasser zum ureigenen Element geworden?! — das war's — der nagende Zweifel an dem eigenen Talent, der Mangel an Selbstbewußtsein — und dazu die innere Stimme, die lockt und flüstert: du kannst, denn du fühlst, — du könntest, wenn nicht deine dummen Nerven wären, — wenn — wenn — — —! O, dieses verzweifelte Wenn! Und die Zeit verrann — was tun? Sich holländisch empfehlen — Ada war einen Augenblick hinausgegangen — nein, das war doch zu schmählich! Und doch, es war das beste, — aber sie würde es Ada sagen, daß sie ging. Sie fragte das eintretende Stubenmädchen nach ihr. „Die gnädige Frau käme gleich, sie sei bei der Toilette." Aber dieses „Gleich" dehnte sich in die Länge.

Susanne fühlte sich elend. Leise präludierend setzte sie sich endlich ans Klavier. Da tönte die Klingel, sie hörte eine tiefe Männerstimme im Vorzimmer, gleich darauf trat Hofrat Neuber, den sie vom Sehen her kannte, in den Salon. Er stellte sich ihr vor, auch er hatte sie schon gesehen in Gesellschaft Berthe Bellamys beim philharmonischen Konzert in einer Loge des Musikvereinssaales. (Fortsetzung folgt.)

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Notiz. Indem wir unseren Abonnenten ein glückliches Neujahr wünschen, möchten wir gleichzeitig eine kleine Bitte anfügen: Die verehrten Fragesteller im Briefkasten möchten nun 1911 so freundlich sein, auf unsere Einrichtungen etwas Rücksicht zu nehmen. Wir wiederholen, daß wir brieflich zu antworten nur in diskreten Fällen in der Lage sind. Auch die vielen „dringenden Fälle“: Vorträge, Aufführungen von Kompositionen, Kritiken über neue Werke beantworten wir brieflich nicht mehr. Die Frager wollen freundlich sich so zeitig melden, daß die Antwort im Briefkasten rechtzeitig eintrifft. Wir bitten auch die angegebenen Redaktionsschlüsse zu beachten. Und dann: nicht so viel unnütze Fragen, die auf direktem Wege viel einfacher beantwortet werden können.

Abonnent in E. Es ist nicht angängig, Kritiken abzudrucken, die der Verfasser eines Werkes selber verfaßt hat, auch wenn es nur in Form eines Referats geschieht. Als Abonnent unseres Blattes kann es Ihnen nicht entgangen sein, daß M. bei uns ständig vertreten ist. Wenn Sie Mitarbeiter werden wollen, schlagen Sie uns Themen für Aufsätze vor.

Klaviermusik für Kinder. Wir empfehlen Ihnen: Söchting, E., Jugendlust. 20 leichte Vortragsstücke, 2 Hefte à M. 1.—. Niemann, W., Jugend-Album. Eine Sammlung ausgewählter Vortragsstücke für den Unterricht progressiv geordnet, 3 Hefte à M. 1.50. Verlag von C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

P. in H. Wir danken für Ihren freundlichen Brief. Ueber die Aufführung ist nur eine kurze Notiz erschienen. Georg Schumann hat mit Robert nichts zu tun, nur daß er auch aus dem musikalischen Sachsenlande stammt (geboren 1866 in Königstein).

Kurt. In jedem namhaften Konservatorium. Das kommt drauf an; wenden Sie sich direkt an einzelne Anstalten und lassen Sie sich Prospekte kommen. Die Ihrer Vaterstadt sind ausgezeichnet. Wenn Sie Ende der Dreißiger sind, so raten wir ab, wenn in diesem speziellen Falle (pekuniäre Unabhängigkeit) nicht großes Talent und bereits fortgeschrittenes Können vorhanden sind.

K. in H. Wir können die Angelegenheit von hier aus nicht beurteilen. Es handelte sich um Wohltätigkeitskonzerte. Jedenfalls werden wir über die Sachlage noch berichten.

Militärmusiker. Die Kapellen nehmen fast ausschließlich nur durchgebildete Musiker auf. Wenn Sie sich jedoch genügend Fertigkeiten angeeignet haben, so wenden Sie sich mal an den Musikmeister eines Regiments in den Grenzorten, hier ist der Andrang nicht stark. — Für den Sohn eines Musikers: „Grundriß der Harmonielehre“ von Louis-Thuille.

K. B. Sie sind 22 Jahre alt, gesund, lebenslustig . . ., das klingt ja beinahe wie der Anfang einer Heiratsannonce. Nachher aber kommt's anders: Sie haben eine schöne Stimme, aber kein Geld? Wir können Ihnen zunächst nur raten, sich an die zu wenden (wegen Mitteilung über Stipendien, Empfehlungen usw.), die Sie bereits gehört haben. Oder, wenn das nichts nützt: Sie fahren in eine größere Stadt, nachdem Sie sich brieflich vergewissert haben, daß Sie den Kapellmeistern des Theaters, den Direktoren eines Konservatoriums vorsingen dürfen. Da muß die Stimme aber schon sehr gut sein. Wenden Sie sich vielleicht zuvor an einen tüchtigen Musikdirektor Ihres Wohnorts und bitten um seinen Rat und sein Urteil. Das scheint uns das Sicherste.

K. N. Zurzeit sind wir leider nicht in der Lage, neue Stücke für die Beilage zu erwerben. — Siebers Gesangskunst, Verlag von J. J. Weber in Leipzig. Wir raten aber dringend noch zu einem Lehrer. Wir nennen Ihnen die von Breitkopf & Härtel, Peters.

A. Sp. Kistlers Orgelkompositionen sind guten Spielern zu empfehlen. Carl Simon in Berlin hat einige im Verlag.

Richard. Klavierauszug zur Oper Undine, bearbeitet von Pfitzner (Verlag von Peters in Leipzig). Die Briefe an M. W.

P. M. Nun, in diesem Falle sind Sie nicht der Gewerbeordnung unterstellt. Sonst müßten Leute wie Lamond, Pauer, die Carreno auch das Künstlerpatent haben. Wir bitten, sich in solchen und ähnlichen Fällen direkt an die Polizei zu wenden. Das geht viel rascher und einfacher.

A. M. Wir bedauern nicht brieflich antworten zu können. Wir kennen den Apparat nicht, lassen Sie sich einen Prospekt der Firma kommen. Vielleicht auch Gutachten.

Lohengrin. Die sogenannte Mondscheinsonate Beethovens, die im März 1802 erschien (Widmung: Alla Damigella Contessa Giulietta di Guicciardi), ist im Winter 1801 komponiert worden. Beethoven hat ihr den Namen nicht gegeben, sondern sie bekanntlich Sonata quasi una fantasia betitelt (cis moll op. 27 No. 2): „Da tauchte die Ahnung, daß der Traum (die Geliebte zu besitzen) entschwinden würde, in diesen Tönen auf, vor dem Geiste des Liebenden stand die Trennung, ehe sie noch wirklich erfolgte. Die gemütlichen Oesterreicher, von der Sage jenes Verhältnisses geleitet, haben dem Werk den Namen Mondscheinsonate gegeben." (Marx.)

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 22. Dezember.)

C. O., Nw. Ihr Duett zerstückelt den prächtigen Text von Lenau unnötig. Es hat Ihnen wohl eine kanonische Behandlung vorgeschwebt, der Sie aber noch nicht gewachsen sind. Zu loben ist in den beiden Gesängen wieder der farbensatte Ton, der ein den poetischen Unterlagen angemessenes Pathos erzeugt. Ihr harmonischer Instinkt erweist sich nicht immer als zu-

verlässig, denn sonst würden Sie die Anfangsverse des Duetts nicht in Es dur ausklingen lassen. Befolgen Sie den letzthin gegebenen Rat. Neues bieten Ihre Arbeiten nicht.

H. R., D—au. Wozu denn Ihre Tyrolienne drucken lassen? Sie ernteten wenig Dank dafür. Selbst der Titel „Gänseblümchen“, der uns an dem Stück sehr gefällt, würde nicht verfangen. Da sich also die materiellen Hoffnungen, die Sie an diesen Strahlenblütler allergewöhnlichster Sorte knüpfen, nicht erfüllten, brauchen wir auf Ihre Fragen nicht einzugehen. Nur soviel: Sie hätten alle Kosten zu leiden.

Fr. Schw., W—burg. Ihre 2 Stücke tragen die Merkzeichen eines gewählteren Geschmacks. Den Chorsatz „Hinaus“ ließen Sie die Feuerprobe schon bestehen. Tüchtige Sangeskräfte, aber nur solche, mögen Erfolg damit haben. Die Kavatine ähnelt in Ton und Haltung den Erzeugnissen des besseren modernen Salongenres. Einige orthographische Schnitzer sind angemerkt.

W. M., F—rst. Daß Sie ohne eingehendere Studien Ihre Zeit und Kraft in so ausgiebiger Weise der Orchesterkomposition widmen, verstehen wir nicht recht, steht auch mit dem Ziel, das Sie erreichen möchten, in einem ganz losen Zusammenhang. Versuchen Sie doch zunächst einmal dem Vorgeschriebenen in der Musiktheorie gerecht zu werden. Dann wäre für Sie doch gut Sor . . oder Sag . . zu erreichen, wo Sie neben Ihrem Beruf bei irgend einer Fachgröße sich weiterbilden könnten. Und wenn Sie nur alle 8 oder 14 Tage eine Stunde nähmen. Viele andere machten's auch so und sind vorwärts gekommen. Oder bescheiden Sie sich mit einem halbjährigen Urlaub, dessen Kosten gewiß zu erschwingen wären. Alle Achtung vor Ihrem Magistrat. Haben Sie noch eine weitere Partitur im Kopf, so lassen Sie sie ungeschrieben; einige schlichte Sätze besagen unter Umständen mehr.

Pr. A., G—en. Ihr bewegliches Lied müßte tiefer gesetzt werden. Vielleicht bringen Sie es gelegentlich in einer Sammlung unter. Eine volkstümlichere Fassung wäre angezeigt gewesen, denn leicht ist die Ausführung nicht.

„Mörike.“ Der gut getroffene Gebetston zeichnet sich durch Innigkeit aus. Das „Amen“ erscheint überflüssig. In dem scherzhaften Männerchorsatz liegt in den Takten der 1. Reihe der 2. Baß zu tief, wodurch die gewollte Wirkung nicht ganz erreicht wird.

Fritz H., M. Die Feinheiten Ihrer warm empfundenen Gesangslyrik befriedigen auch höhere Ansprüche. Ebenso gefällig sind Ihre Klavierpoesien, die mitunter an den Klavierpoeten St. Heller erinnern. Das Schönste bergen wohl die gedruckten Lieder. Aber warum darf sich das Harfenmädchen nicht temperamentvoller geben? Man glaubt eine zahme Kirchenmotette oder ein Orgelstückchen vom alten Christian Rink zu hören und nicht eine von Frost und Hitze eines unstäten Lebens durchschauerte glutäugige Maid.

Bureaukrat. Wir bewundern mehr Ihren Fleiß als die Güte Ihrer Arbeiten. Es heißt Mißbrauch mit seinem Talent treiben, wenn man sich das Vergnügen erlaubt, Orchesterpartituren zu schreiben, ohne in die Tonsatzlehre tiefer eingeführt zu sein. Wohlklingende Phrasen sieht man ja überall in dem Chaos Ihrer Notenmassen auftauchen, aber ein solches Sammelsurium ist noch lang keine Operette, zu nennen, selbst wenn man mit dieser Bezeichnung die Minderwertigkeiten einer Arbeit entschuldigen möchte. Da gäbe es doch andere Mittel und Wege, Ihre musikalischen Bedürfnisse zu befriedigen.

Wir bitten von den Offerten unserer Inserenten recht ausgiebig Gebrauch zu machen und stets auf die „Neue Musik-Zeitung“ Bezug zu nehmen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

GAVOTTE in C moll.

Allegro moderato. **Adolf Morlang.**

PIANO.




p
cresc.
cresc.
f
decresc.
mf
cresc.


Musette.
p
sf
f
mf
decresc.
Ped.


p
pp
stacc.
cresc.
da capo sin' al segno 𝄋 e poi la coda
Coda.
mf
ff pomposo

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

GAVOTTE in C moll.

Allegro moderato. Adolf Morlang.




p
cresc.
cresc.
f
decresc.
mf
cresc.



Musette.




p
pp
stacc.
Coda.
cresc.
mf
da capo sin' al segno 𝄋 e poi la coda
ff pomposo

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

1911 Heft 8

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Mahlers Achte Symphonie und die Kritik.

Zugleich ein Beitrag zur Rassenfrage.[1]

Von ROBERT HOLTZMANN (Straßburg).

> Die Deutschen sind ein gut Geschlecht,
> Ein jeder sagt: Will nur, was recht;
> Recht aber soll vorzüglich heißen,
> Was ich und meine Gevattern preisen:
> Das übrige ist ein weitläufig Ding,
> Das schätz' ich lieber gleich gering.
>
> Goethe.

Am 12. September 1910 fand in der Neuen Musikfesthalle zu München die Uraufführung der (bereits im Jahre 1906 komponierten) Achten Symphonie von *Gustav Mahler* statt, tags drauf am gleichen Ort eine erste Wiederholung des Werks. Beide Aufführungen standen unter der hinreißenden Leitung des Komponisten, der ein Orchester von ungefähr 150 Mann, drei Chöre von insgesamt 850 Stimmen und 7 Solisten aufgeboten hatte, um seine, etwa $1^1/_2$ Stunden in Anspruch nehmende gewaltige Schöpfung in angemessener Weise ins Leben treten zu lassen. Sie hatte einen selbst in München unerhörten Erfolg. Das Publikum, das die Riesenhalle zweimal bis auf den letzten Platz besetzt hatte, brach nach beiden Aufführungen ganz spontan in einen nicht endenwollenden Jubel aus, der in seiner unmittelbaren Gewalt nicht zergliedert und nicht beschrieben werden kann; aber selbst Mahlers Gegner gaben zu, daß hier nicht nur die Hände klatschten, sondern die Herzen bewegt waren.

Zum Verständnis des Folgenden sei über das Werk selbst noch so viel bemerkt, daß es aus zwei Teilen besteht, die beide in der Hauptsache vokalen Charakter tragen, d. h. Chöre und Soli mit Orchesterbegleitung enthalten; nur einige Zwischenspiele bringen reine Instrumentalmusik. Den ersten Teil bildet eine Vertonung des altchristlichen, wahrscheinlich von dem Mainzer Erzbischof Hrabanus Maurus[2] im 9. Jahrhundert gedichteten Pfingst-Hymnus „Veni creator spiritus"; in diesem Lied, das die Katholiken noch heute in kirchlichem Gebrauch haben, während es den Protestanten durch Luthers schlichtinnige Uebersetzung vertraut geworden ist, ruft eine gläubige Seele, durch ihre menschliche Schwachheit bedrückt, den Schöpfer Geist als den Quell alles Lebens, um Stärke, Erkenntnis und Liebe zu gewinnen, damit sie das Böse überwinde und die ewige Wahrheit erkenne. Der zweite Teil besteht aus der Schlußszene von Goethes Faust, vom Anachoreten-Chor „Waldung sie schwankt heran" an, mit nur wenigen Auslassungen (insonderheit ist der Pater Seraphicus weggefallen). Der innere Zusammenhang dieser beiden Teile, der vom Komponisten durch enge motivische Beziehungen noch besonders betont ist, leuchtet ein: dort die Sehnsucht, hier die Erfüllung. Daß unser menschlicher Verstand keine überirdischen Wahrheiten erkennen, keine metaphysische Wissenschaft ausklügeln kann, daß aber unser Wille dennoch über den Kreis der determinierten Erscheinungswelt hinausverlangt und an der Hand der Kunst darüber hinausgeführt werden kann, darf seit Kant und Schiller als ein unveräußerliches Besitztum unserer besten und tiefsten Geister gelten. Dieser höchsten Fähigkeit schöpferischer Kunst hat Mahler in seiner Achten Symphonie einen überwältigenden Ausdruck verliehen; indem er sich in sie versenkt, macht er sie aufs neue zur Wahrheit. Das ist der Inhalt: die Ueberwindung aller Erdenschwere und Menschenschwäche, der Kampf gegen Unvollkommenheit und Tod, gegen alles Vergängliche, das

---

[1] *Anm. der Red.* Wir veröffentlichen diese Studie des Straßburger Universitätsprofessors nach unserem Grundsatze, daß bedeutungsvoll scheinenden Fragen unserer Zeit Gelegenheit zur freien Aussprache gegeben werden muß, daß redaktionelle Erwägungen zunächst in den Hintergrund zu treten haben. Selbstverständlich stehen sachgemäßen Ergänzungen und Erwiderungen von allgemeinem Interesse gleichfalls die Spalten unseres Blattes offen.

[2] *Hrabanus Maurus*, ein um 776 in Mainz geborener Franke, 822—842 Abt von Fulda, 847—856 Erzbischof von Mainz, hat seine Hauptbedeutung als Gelehrter und Pädagoge; aus seiner Fuldaer Klosterschule gingen die in Kirche und Wissenschaft gefeiertsten Männer des ostfränkischen Reiches hervor. Seine Einschätzung als Dichter hängt wesentlich davon ab, ob eine Reihe tief empfundener Hymnen, unter denen eben der Hymnus „Veni creator spiritus" einen hervorragenden Platz einnimmt, ihm mit Recht oder mit Unrecht zugesprochen wird. Nachdem man sich früher zumeist mehr oder weniger bestimmt gegen die Autorschaft Hrabans ausgesprochen hatte (so noch *Ernst Dümmler* in seiner Ausgabe der Gedichte Hrabans 1884), ist sie neuerdings wieder wahrscheinlich gemacht worden durch *Guido Maria Dreves*, Hymnologische Studien zu Venantius Fortunatus und Rabanus Maurus (München 1908), S. 55 ff. (vergl. speziell über unseren Pfingst-Hymnus S. 124 ff.). Die beste Ausgabe von „Veni creator spiritus" gibt gleichfalls *Dreves* in den „Analecta hymnica medii aevi" Bd. 50 (1907), S. 193 f. Mahler hat einige Strophen und Verse umgestellt. Die nur in einigen Handschriften mit unserem Hymnus verbundene Strophe „Da gratiarum munera, Da gaudiorum praemia" etc. (die letzte vor der Doxologie) stammt sicher nicht von Hraban, sondern gehört zu dem, früher dem heil. Ambrosius (Bischof von Mailand 374—397) zugeschriebenen, vielleicht von Gregor dem Großen (Papst 590—604) gedichteten Hymnus der Freitags-Vesper „Plasmator hominis deus" (oder „Hominis superne conditor" nach neuer Version); vergl. *Clemens Blume* in den „Analecta hymnica medii aevi" Bd. 51 (1908), S. 38 mit dem Nachtrag S. 364. Ich verdanke diese Nachweisungen meinem Kollegen *Friedrich Ludwig*.

nur ein Gleichnis höherer Wahrheiten ist. Der Widerstreit des Menschen gegen die Welt scheint hoffnungslos; aber dem Genius des Künstlers gelingt der Sieg: das Unbeschreibliche, hier ist's getan. Alle Schwachheit versinkt vor dem schöpferischen Geist der Liebe. Solchen Geist vermag freilich nur der zu preisen, der selbst von ihm durchdrungen ist. Mahlers gesamtes künstlerisches Schaffen, die faszinierenden Fähigkeiten des Dirigenten und die leuchtenden Taten des Komponisten, werden untrennbar zusammengehalten durch das Band seiner schöpferischen Liebe, die alles erfüllt, was von ihm ausgeht. Mit intuitivem Verständnis hat diesen Kern seines Wesens erst kürzlich ein anderer echter Künstler gezeichnet, *Hans Pfitzner*, als er erzählte, wie er unter Mahler in Wien 1905 zum erstenmal eine wirklich kongeniale Aufführung seiner „Rose vom Liebesgarten" erlebt hat[1]: „Wie war das möglich? Es gibt große Bühnen in Deutschland, die, wenn sie wollen, der Wiener Hofbühne gleichkommen an Aufwand von Pracht, Mitteln, Talenten — und selbst wenn Wien darin alles noch überträfe, so wäre das nicht das Geheimnis jenes Erfolges für mich, der ich doch in Oesterreich damals noch fast gar nicht gespielt war. Nun, es war etwas dabei, bei allem außerdem, etwas was unserem ganzen Kunstgetriebe chronisch fehlt, und dessen Fehlen es wenigstens mir so widerwärtig und kunstfeindlich macht — nämlich Liebe.... Mahler, der geniale Interpret, der berühmte Dirigent, öffnete meinen Wünschen mit nie versiegender Geduld sein Ohr und setzte sie in die Tat um, und bei Abwesenheit eigener Dirigenteneitelkeit schmolz jede andere an der Glut seines Willens. Mahler wird jetzt[2] fünfzig Jahre; er wird hoch gefeiert werden; ein jeder gibt, was er kann, und ich kann ihm nichts Besseres geben, als zu sagen, daß es so ist wie ich eben sagte. In ihm ist Liebe."

Er wird hoch gefeiert werden? Die Voraussage war kühn; denn bis dahin war Mahler von Künstlern und Laien wahrlich nicht verwöhnt worden. Aus Wien, wo er in zehnjährigem Wirken Taten vollbracht hatte, wie sie in der Geschichte des deutschen Theaters ihresgleichen nicht kennen[3], hat ihn eine unverständige Gegnerschaft im Jahre 1907 verjagt. Und wenn man an anderen Orten auch die überragenden Eigenschaften des Dirigenten richtiger einschätzte, so glaubte man meistens doch eine weise Scheidung vornehmen zu sollen: der Dirigent des höchsten Preises würdig, der Komponist ein bizarrer Sonderling, den man nicht ernst zu nehmen braucht. So kann zwar nur sprechen, wem der eigenartige Reiz dieser Persönlichkeit, ihre absolute Einheit, verschlossen geblieben ist. Aber deren gab es und gibt es in der Tat sehr viele. Und wenn aus Anlaß von Mahlers 50jährigem Geburtstage auch manches geschehen ist, um ein Verständnis seines Schaffens zu fördern, wozu insonderheit die vortreffliche Biographie Mahlers von *Paul Stefan* gehört[4], so mußte doch die Wirkung davon erst abgewartet werden. Die Aufnahme der Achten Symphonie bei den naiven Hörern hat den Optimisten zunächst recht gegeben. Damit aber war noch nichts gesagt über das Urteil der reflektierten Kritik. Wird auch sie sich zum

[1] Süddeutsche Monatshefte, August 1910, S. 204 f.

[2] Nämlich am 7. Juli 1910.

[3] Vergl. darüber die sehr instruktive Schrift von *Paul Stefan*, Gustav Mahlers Erbe (München 1908). Ich selbst habe während dieser Zeit bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Wien mit wachsendem Staunen von dem ganz außerordentlichen künstlerischen Leben an der Wiener Hofoper Kenntnis genommen. Hierbei ist zum erstenmal der Name Mahlers an mein Ohr gedrungen.

[4] *Paul Stefan*, Gustav Mahler, eine Studie über Persönlichkeit und Werk, München 1910, R. Piper & Co., Verlag. Ebendahin rechne ich die im gleichen Verlag erschienene Schrift „Gustav Mahler, ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen" (1910), in der eine große Reihe von Künstlern und Schriftstellern den Menschen, Dirigenten und Komponisten feiert; ferner das 2. Juliheft des „Kunstwart" 1910 mit Aufsätzen über Mahler von *Georg Göhler, Richard Specht* und *Richard Batka*.

Mut des Bekennens aufschwingen? Wer mit neuen Mitteln nach den höchsten Zielen greift, darf sich nicht wundern, wenn seine Umgebung zurückbleibt. Man weiß, daß das Genie auch bei uns in Deutschland das, was man eine schlechte Presse nennt, zu haben pflegt. Das ist nicht nur selbstverständlich, sondern nicht einmal in jeder Hinsicht zu beklagen. Der Keuschheit künstlerischen Schaffens ist jedenfalls Lob noch gefährlicher als Tadel, und was ein großer Meister sich in Verlassenheit und Verkanntheit abgerungen hat, das wird leichter Ewigkeitswert besitzen, als was er einer Beifall schreienden Anhängerschaft hinwirft. Daß gerade Mahler von der Kritik zumeist besonders schlecht und oft wirklich empörend behandelt worden ist, hebt *Stefan* in der eben genannten Biographie[1] — mit vollem Recht, soweit ich urteilen kann — hervor: „Es ist vielleicht mancher von den Lebenden, wie etwa Pfitzner, mehr durch Schweigen, durch Nichtswissenwollen gekränkt, aber kaum einer ärger geschmäht worden als Mahler. Von dem gerade abgedankten Operettenkomponisten[2], der als Kritiker nach der Sechsten zu behaupten wagte, die kontrapunktische und die thematische Arbeit sei ‚gleich Null', zu all den harmonisch in sich gefestigten Oberlehrern, die von jeher wußten, daß Mahlers ‚maßloses Wollen' nur von Beethoven vollbracht werden konnte, schlingt sich der tolle Reigen." Daher Mahlers einsame Stellung: „Denn er ist unverstanden, ja ungekannt. Berühmt vielleicht und scheu gelitten unter denen, die in seiner Kunst schaffen, von ihr sprechen und schreiben; vielen wie flüchtiger Glanz aufgegangen, manche wie im Wirbel packend, den wenigsten ein Erlebnis und darum eine Welt." — Andere freilich glaubten unter dem Eindruck der letzten Geschehnisse und gebannt durch die überirdischen Klänge der Achten Symphonie und den Jubel der Zuhörer, daß Stefan zu schwarz gemalt habe; so meinte der treue *Julius Korngold*[3], der selbst in den Wiener Jahren, als Mahler von einer Meute fanatischen Unverstandes gehetzt war, den ritterlichen Schild über ihn gehalten hat: die Darstellung Stefans vom verkannten Künstler „traf schon vor dem fünfzigsten Geburtstag nicht zu und gilt noch weniger seit diesem, vollends seit der letzten Symphonieaufführung". Vorsichtiger war die Prognose von *Georg Göhler*[4], einem freilich einseitigen[5] aber gründlichen Kenner der Mahlerschen Werke, der sich darüber freute, daß Mahlers einsame Kunst keine Parteisache und kein Spektakel für die Menge werden könne: „Auch die Uraufführung der Achten Symphonie in München wird daran nichts ändern. Obwohl ich persönlich glaube, daß sie auf alle Unbefangenen, alle zum innerlichen Aufnehmen musikalischer Eindrücke Empfänglichen überwältigend wirken muß, so ist doch eben die Zahl der so Beanlagten zum Glück so klein, die Zahl der Ewigklugen so groß, daß wir keine Mahler-Mode zu fürchten haben. Es ist bei großer Kunst wie beim Himmelreich. Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder, so könnt ihr nicht hineinkommen."

Ein Blick auf die Kritik wird zeigen, daß diese Vorhersage der Wahrheit näher kam als die Meinung derer, die da glaubten, daß Mahler nunmehr einen vollen und endgültigen Sieg errungen habe. Es ist freilich nur ein Ausschnitt, was ich im folgenden biete. Alles durchzusehen, wäre unmöglich gewesen[6]. Aber ich hoffe, daß

[1] S. 3 und 62.

[2] Gemeint ist Heinrich Reinhardt; vergl. Stefan, Mahlers Erbe S. 48.

[3] Neue Freie Presse 1910 No. 16545 (14. Sept., Morgenblatt).

[4] Die Musik, 9. Jahr, Heft 23 (1. September-Heft 1910), S. 273.

[5] Sein absprechendes Urteil über Richard Strauß halte ich für ganz ungerecht.

[6] Ich bedaure namentlich, daß mir einige angesehene Zeitschriften, wie der Merker, das Musikalische Wochenblatt, der Musiksalon und die Signale für die Musikalische Welt (in denen am 31. August *H. W. Draber* eine instruktive Analyse der Achten Symphonie gegeben hat), hier nicht zugänglich waren.

meine Auswahl ein richtiges Bild des Ganzen bietet und die eigenartige, widerspruchsvolle Welt unserer Kunstkritik an einem markanten Beispiel vor Augen führt.

Gewiß hat man nicht überall dem monumentalen Werk gegenüber den Ton des Mäkelns und Nichtverstehens angeschlagen. Man vernahm in der Tat Stimmen, die sich ihrer Begeisterung nicht schämten und in fröhlichem Bekenntnis den Götterfunken der Freude weiterzutragen suchten; andere Stimmen auch, die zwar nicht ganz mit gleicher Hingabe folgen konnten, aber es doch empfanden, daß hier ein Großer und Einzigartiger zu ihnen gesprochen hat. Zu den rückhaltlos vertrauenden Jüngern zählt der Biograph *Stefan*, der in der „N. M.-Z."[1] uns das gewaltige Ereignis innerlich noch einmal miterleben läßt. Zu ihnen gehört ferner der fein empfindende Bonner Konzertmeister *H. Bender*, der in der Bonner Konzert- und Theaterzeitung[2] dem musikalischen und philosophischen Gehalt des Werkes durchaus gerecht zu werden verstanden hat und dem leidigen Vergleichen und Messenwollen, wo doch kein Maß ist, folgende einfache Wahrheit gegenüberstellt: „Das ist es, was Gustav Mahler von den Modegrößen unterscheidet und streng scheidet: seine Musik ist der Ausdruck tiefster, seelischer Vorgänge, wie sie es bei Beethoven, Wagner ist, auf deren Bahnen, wenn einer, so Gustav Mahler wandelt. Damit soll kein Vergleich gestellt sein. Will man Mahler verstehen und würdigen lernen, so tut man überhaupt gut, alles Vergleichen mit anderen modernen Meistern zu lassen und ihn ganz rein als ureigene Persönlichkeit, als Individualität, zu genießen." Aehnliche Zustimmungen ließen sich noch mehr anführen, z. B. eine begeisterte Beurteilung durch *Rudolf Kastner* in der Literarischen Rundschau der Straßburger Neuen Zeitung[3]. Ihnen reiht sich an, ruhiger im Ton, in vorsichtiger, aber von um so intensiverer Wärme durchdrungenen Würdigung der Wiener Kritiker *Julius Korngold*, eine der sympathischsten Erscheinungen auf dem Gebiet der journalistischen Berichterstattung, in der Neuen Freien Presse[4]. Gleich ihm gehört zu den persönlichen Bekannten Mahlers *Oskar Bie*, der in der Neuen Rundschau[5] eine geistvolle, aber die innere Gestalt des Komponisten wohl kaum richtig treffende Studie über die Achte Symphonie veröffentlicht hat; Bie glaubt hier nämlich, in diesem „wundervollen Menschen" allerhand Inkongruenzen und darin den tragischen Riß seines Wesens zu entdecken, während uns gerade in der Erkenntnis seiner künstlerischen Einheit der einzige Weg zum Verständnis seines Schaffens geöffnet zu sein scheint.

Bei anderen Beurteilern nehmen die Einschränkungen im einzelnen zu. Es ist ja gewiß kein Wunder, wenn ein neues, ungewöhnliches Musikwerk nicht überall die gleiche Resonanz findet, und niemand wird dem Kritiker das Recht seiner Ueberzeugung verwehren, so lange nur das aufrichtige Streben nach Billigkeit und künstlerischem Verständnis vorhanden ist. Besprechungen, wie sie *Oswald Kühn* im Schwäbischen Merkur[6], *Leopold Schmidt* im Berliner Tageblatt[7], *Gustav Altmann* in der Straßburger Post[8] veröffentlicht haben, zeigen trotz mancher Bedenken zweifellos den Willen, das Außerordentliche dieser ernsten Kunst anzuerkennen und sie nicht mit gewöhnlicher Alltagsware oder einem aufgeputzten Mummenschanz zusammenzuwerfen. Ja im einzelnen fließt dabei manch treffende Bemerkung unter. „Darin wird man übereinstimmen müssen," sagt Schmidt, „daß hier ein lebensvolles, in seiner Klangfreudigkeit und phantasievollen Gestalt ungemein fesselndes Kunstwerk vorliegt"; und weiter charakterisiert er recht gut die Art Mahlers: „Am erfreulichsten ist das Musikantenhafte an ihm, das ihn bei allem Hang zum Sonderlichen und Phantastischen oft so natürlich und unbeschwert sein läßt. Wir danken es ihm, daß er nicht die Verehrer des Häßlichen unterstützt. Bei ihm ist stets der Klang das Primäre, nicht die abstrakte Spekulation; deshalb findet er so viel hübsche Blumen auf seinem Wege . . . Und endlich — das lehrt besonders diese Achte — Mahler ist Idealist geblieben, der seine Kunst von krassem Materialismus frei hält und sie mit ehrlichem Bestreben in den Dienst hoher geistiger Aufgaben stellt. Deshalb mag sie auch für sein Schaffen und seine innere Persönlichkeit als ein neues vollgültiges Zeugnis gelten[1]." Auch Oswald Kühn hat gerade die „Musizierfreudigkeit des Böhmischen Musikanten" an Mahler schon öfter glücklich hervorgehoben.

Es wird in Anbetracht der neuen Werte, die das Schaffen Mahlers geformt hat, verständlich erscheinen, wenn wir hier und da bei Kritikern eine vorläufige Zurückhaltung des eigenen Urteils finden; *R. Braungart* übt sie in der Neuen Züricher Zeitung[2], indem er das endgültige Richteramt der Zeit überläßt, legt aber mit Grund auf folgende Feststellung Wert: „Es gibt viele, die nicht an die Echtheit dieser Musik glauben; andere wieder fühlen sich ganz in ihrem Bann und ehrlich hingerissen. Ich für meinen Teil möchte dafür eintreten, daß man wenigstens an die Aufrichtigkeit der Mahlerschen Musik glaube. Ich halte es für gänzlich ausgeschlossen, daß einer ein solches Werk kalten Herzens und kühlen Verstandes schreibt." Wer es weiß, wie man Mahler, diesen ganz reinen und naiven Künstler, der ausgeklügelten „Mache", d. h. des künstlichen Kitsches, beschuldigt hat und teilweise noch immer beschuldigt, der wird schon für solche Einräumung dankbar sein. Es fehlt nicht an ausgesprochenen Gegnern Mahlers, die sich zu dem gleichen Zugeständnis verpflichtet fühlen. In der Täglichen Rundschau[3] hat *Walter Paetow* die Achte Symphonie in der Hauptsache durchaus abgelehnt; Mahler habe in ihr keinen Berechtigungsnachweis für sein großes Wagnis erbracht, keinen fruchtbaren Fortschritt für die Kunst gewonnen. Aber auch hier lesen wir: „Mahler ist ein unermüdlicher Fechter für allereigenste Ideen, und daß er nur mit ehrlichen Mitteln und mit blitzblankem Schild für seine Kunst eintritt, steht außer jedem Zweifel; Sensationssucht liegt ihm persönlich gar nicht."

Dennoch ist die rechte innere Rührung, die denen, welche für diese Musik einen offenen Sinn haben, das Herz voll gemacht hat, bei vielen ausgeblieben. „Die Wirkung des Werkes ist unstreitig mehr physisch als seelisch, trotz transzendentaler Tendenz," so wurde dem „Tag"[4] telegraphiert; und ähnlich urteilt *Walter Riezler* in den Süddeutschen Monatsheften[5]: „Bei Mahler ist es n u r sein Wille, der lebendig ist, und seine Kunst hat nichts gemein mit dem Jenseits." Riezler ist nicht ohne Verständnis für das Außerordentliche in Mahlers Persönlichkeit. Aber in seiner Musik glaubt er unterscheiden zu müssen zwischen den Stellen, wo Mahler sich ganz

---

[1] 31. Jahrg., Heft 24 (vom 22. Sept.), S. 499 f.
[2] 4. Jahrg., No. 1 (vom 1. Okt.).
[3] No. 38 (vom 18. Sept.).
[4] No. 16545 (14. Sept., Morgenblatt); vergl. auch das ausführliche Telegramm in No. 16544 (13. Sept., Morgenblatt).
[5] 11. Heft (vom Nov. 1910), S. 1603 ff.
[6] No. 426 (14. Sept., Mittagsblatt); vergl. auch die kurze Bemerkung zu dem Referat Stefans in der „N. M.-Z." a. a. O. S. 500.
[7] 39. Jahrg., No. 467 (14. Sept., Abendausgabe).
[8] No. 1043 (14. Sept., erste Mittagausgabe); vergl. denselben Autor in der „Kartell-Zeitung des Sondershäuser Verbandes Deutscher Studentengesangvereine" 27, 13 (8. Dez.), S. 202 ff., wo die Bedenken stärker in den Vordergrund treten und zu einigen mir unbillig scheinenden Urteilen führen.

---

[1] Eine in Hauptpunkten ähnliche Charakteristik vom Wesen Mahlers gab ich in einem unter dem unmittelbaren Eindruck der beiden Münchner Aufführungen geschriebenen Privatbrief, der (ohne mein Zutun) in der Kölnischen Zeitung No. 1011 (19. Sept., Abendausgabe) veröffentlicht worden ist.
[2] 131. Jahrg., No. 254 (14. Sept., zweites Abendblatt).
[3] Unterhaltungsbeilage 30. Jahrg. No. 216 (15. Sept.); vergl. auch den vorläufigen Bericht ebenda No. 214 (13. Sept.) und denselben Referenten in Westermanns Monatshefte 109, 2 (Weihnachten 1910), S. 590 ff.
[4] No. 464/214 (13. Sept., Morgenausgabe).
[5] Heft vom November 1910, S. 604 ff.

subjektiv gibt, und anderen, wo er objektiv, „klassisch" sein will; die letzteren, die am meisten in der Achten Symphonie vorhanden seien, scheinen ihm so mißglückt, daß er hier sogar vor häßlichen Ausdrücken und unglaublichen Vergleichen nicht zurückschreckt: der Pater extaticus „singt nicht ekstatisch, sondern schmalzig (!), und wenn später der verklärte Faust der Mater gloriosa anbetend naht[1], so mahnen die Töne jeden (!) an irgend eine triviale Liebesszene bei Donizetti oder Neßler." Ich gestehe, daß mir hier die Grenze einer objektiven Berichterstattung überschritten zu sein scheint.

Eine Fülle unfreundlicher Kritiken ließe sich hier anschließen. Da glaubt ein Referent in der Frankfurter Zeitung[2], der mit S zeichnet, in der Hauptsache nur die plastischen, prägnanten Themen Mahlers rühmen zu dürfen, hat hingegen neue musikalische Werte, wie sie in gegenseitigem Durchdringen von Form und Inhalt geboren werden, vermißt und im zweiten Teil gar dornige und öde Wege entdeckt. Zum Unterschied dazu findet *Eduard Wahl* in der „Musik"[3] den ersten Teil so trocken und leer, daß er ihm durch einen Witz etwas aufzuhelfen sucht („Jedenfalls haben Mahler seine Bitten beim Schöpfer Geist in diesem Falle nicht allzuviel genutzt"), und erhebt wieder einmal den alten, auf einem absoluten Mißverstehen beruhenden Vorwurf der Banalität und Trivialität. Immerhin werden hier noch die „bewunderungswürdige Fähigkeit architektonischer Gliederung im Großen", die instrumentale Einkleidung und einige Einzelheiten gelobt. Fast noch herber urteilt *Eugen Schmitz* in der Münchner Allgemeinen Zeitung[4] über unser Pseudokunstwerk. Er spricht sich dahin aus, daß wir es hier nur mit theatralischer, wenn auch technisch feinziselierter Mache zu tun haben, daß es dem ganzen Werk, trotz der als bedeutend anerkannten Chöre, „an auch nur dem bescheidensten Grad individueller Erfindung" mangelt, und resümiert daher: „Somit fehlt dem Werk trotz großzügiger Ideenkonzipierung und trotz schöner Einzelheiten doch der überzeugende große Gesamteindruck." Das ist im Grunde die gleiche Ansicht, zu der sich auch *Friedrich Brandes* bekennt, der Leipziger Universitäts-Musikdirektor, der im „Kunstwart"[5] in ganz apodiktischer Form das absprechendste Urteil von allen gefällt hat. Er ist „gänzlich enttäuscht" von diesem Werk, das außer seiner ungewöhnlichen Benennung (Symphonie, während doch der erste Teil eine Hymne, der zweite eine Kantate „in sehr opernhafter Ausgestaltung" sei) nichts Neues gebe; Mahlers Musik sei „glänzende Kapellmeistermusik, meisterhaft in allem, was zur Mache gehört, groß im Wollen und besonders groß im Apparat." Hier haben wir es also ausgesprochen: nichts als Mache. — (Hiebei sei bemerkt, daß Friedrich Brandes seinerzeit auch Richard Strauß als Schöpfer von „Kapellmeistermusik" bezeichnet hat. Red.)

Es ist kein Zweifel: die Mahlersche Musik geht auch heute noch an zahlreichen musikalisch gebildeten Hörern eindruckslos vorüber. Man hat einen Versuch gemacht, die erstaunliche Verschiedenheit der Urteile zu erklären: die Rassentheorie sollte dazu dienen. Mahler ist nämlich jüdischer Abstammung. Deshalb, meinte man, sei seine Musik dem arischen Germanen fremd. Diesen Gesichtspunkt hat zuerst nachdrücklich betont *Rudolf Louis* in seinem Buch: „Die deutsche Musik der Gegenwart" (1909), „wo nicht bloß über Mahler der Stab gebrochen wird, sondern wo sich der Verfasser auch gleich zum Richter einsetzt über alle, die an Mahlers Kunst überhaupt etwas zu haben glauben[1]. Louis, der sich übrigens gegen den Vorwurf des Antisemitismus verwahrt und auch an der subjektiven Ehrlichkeit der Mahlerschen Musik nicht zweifelt, erklärt hier, diese Musik wirke „gräßlich abstoßend" auf ihn durch ihren jüdischen Grundcharakter oder, noch genauer, dadurch, daß sie jüdele, d. h. deutsch spreche mit Akzent, Tonfall und Geste „des östlichen, des allzu östlichen Juden". Unbegreiflich aber ist ihm, daß es Bewunderer der Mahlerschen Musik gibt: „Denn auch dem, den sie nicht gerade beleidigt, kann sie doch unmöglich etwas sagen, und man braucht von der künstlerischen Persönlichkeit Mahlers noch keineswegs abgestoßen zu sein, um die völlige Leerheit und Nichtigkeit einer Kunst einzusehen, in der der Krampf eines ohnmächtigen Schein-Titanentums sich auflöst in das platte Behagen an gemeiner Nähmädel-Sentimentalität." Man sieht, an derben Worten fehlt es hier nicht. Da aber Louis so dem Grad und Grund seiner Abneigung bereits genügenden Ausdruck gegeben hatte, konnte er sich diesmal bei seinem Bericht über die Aufführung der Achten Symphonie in den Münchner Neuesten Nachrichten[2] hinsichtlich des Mahlerschen Schaffens auf die Feststellung beschränken, er habe „für diese Art von Musik niemals weder Bewunderung noch auch nur irgend welche Sympathie aufbringen können." —

Dagegen wurde sein Gedanke aufgegriffen und fortgesponnen durch einen anderen Münchner Musikschriftsteller, *Paul Ehlers*, in der Allgemein. Musikzeitung No. 38[3]. Die Rassenfrage erscheint hier sogar noch erweitert, indem Ehlers nicht nur einen semitischen Grundton, sondern auch einen romanischen, nämlich französischen und italienischen, Einschlag in der Achten Symphonie entdeckt haben will. Der Rassengegensatz aber erkläre die Gegensätzlichkeit der Eindrücke, die die Achte Symphonie hinterlassen habe: „Der Romane und der Semit können in geheimer Sympathie Dinge darin erfühlen, die einem Germanen durchaus fern und fremd bleiben, die keine Saite in ihm erklingen lassen." Diesem Standpunkt gegenüber habe ich in der Allgemein. Musikzeitung No. 39[4] versucht, eine andere Ansicht über das Rassenproblem zu begründen. Sie war mir an die Hand gegeben durch die Tatsache, daß ich selbst, obgleich von rein germanischer Abstammung, durch Mahlers Achte Symphonie (wie schon durch eine Reihe früherer Werke des Meisters) aufs tiefste berührt worden war. Ich ging dem Rätsel nach, wie es kommen konnte, daß diese Musik, deren gewaltige Wirkung ich an mir selbst in unmittelbarer und unvergeßlicher Weise erfahren habe, an anderen, die doch auch für neue Eindrücke empfänglich sind, spurlos vorübergehen konnte. Die Ehrlichkeit derer, die hier nicht mitzukönnen erklärten, habe ich natürlich nie in Zweifel gezogen[5]; sonst wäre für mich ein Problem ja überhaupt nicht vorhanden

---

[1] Ich vermag nicht zu sagen, welche Stelle mit dieser allgemeinen Angabe wohl gemeint ist, und kann nur versichern, daß ich und andere nirgends etwas, das an eine triviale Liebesszene gemahnt habe, bemerkten.

[2] 55. Jahrg., No. 253 (13. Sept., Abendblatt). Während ich sonst einigen Redaktionen für die Vermittlung der Namen ihrer Referenten dankbar bin, habe ich von der Frankfurter Zeitung keine Antwort auf meine Anfrage erhalten.

[3] 10. Jahr, 1. Heft (vom 1. Okt.), S. 53 f.

[4] 113. Jahrg., No. 39 (vom 24. Sept.), S. 736; eine zweite Besprechung im gleichen Sinn hat Schmitz im „Hochland", 8. Jahrg., No. 2 (Nov. 1910), S. 249 veröffentlicht.

[5] 1. Oktoberheft 1910, S. 51 f.

[1] S. 180—185.

[2] 63. Jahrg., No. 429 (14. Sept., Vorabendblatt); vergl. auch den Vorbericht in No. 428 (13. Sept., Morgenblatt). Uebrigens gesteht Louis, der nach seinem Buch S. 183 f. die Siebte Symphonie Mahlers ganz besonders gering einzuschätzen scheint, zu, daß die Achte Symphonie für sein Schaffen einen Höhepunkt bedeute, wie ihn der Komponist seit seiner Zweiten nicht mehr erreicht habe. Ehlers hingegen hält gerade die Achte für besonders minderwertig. Es ist ein Zeichen der Großen, daß selbst ihre Gegner nicht über sie einig werden können.

[3] Vom 16. Sept. 1910, S. 804 f. Auch die kürzere, nicht minder absprechende, aber die Rassenfrage nicht berührende Kritik in der Vossischen Zeitung No. 435 (16. Sept., Morgenausgabe) ist von Ehlers geschrieben.

[4] Vom 23. Sept. 1910, S. 826 ff.

[5] Auch die Erklärung von Ehlers, daß er „nicht aus einem politischen, äußerlichen Antisemitismus" urteile, habe ich nicht ironisieren wollen. Meine Worte („natürlich nicht ohne Versicherung, daß" usw.), durch die sich Ehlers (Allg. Musikzeitung 41) beschwert fühlte, sollten, wie sich aus dem Folgenden ergibt, nur besagen, daß hier kein neuer, sondern ein bekannter Standpunkt (der von Louis) vertreten werde.

gewesen. Die persönlichen Empfindungen des Referenten Ehlers habe ich vielmehr von vornherein als unabänderliche Tatsache gebucht: „Für Ehlers," so erklärte ich, „ist Mahlers Achte ‚nichtig' und ‚unsagbar oberflächlich', der Komponist, der ihm nur einmal (in der Zweiten Symphonie) zu Hoffnungen zu berechtigen schien, nunmehr schon lange ‚kein Zukunfts-, sondern ein Vergangenheitsmusiker'. Das ist eine unumstößliche Tatsache, über deren Bewertung man im übrigen ja wohl verschiedener Ansicht sein darf." Da Ehlers, der mir in einem längeren Aufsatz „Zum Rassenproblem in der Musik" (Allgemeine Musikzeitung No. 41—43) erwidert hat, mir hier gleich eingangs vorwirft, daß ich nur „ein paar Schlagworte" aus seinem Referate herausgeklaubt und seinen Bericht nur oberflächlich gelesen habe, will ich hier, statt allen Protestes, etwas mehr im Zusammenhang bringen; mag der Leser dann urteilen, ob meine eben mitgeteilten Worte diesen Bericht (den man doch in der gleichen Zeitschrift nicht noch einmal abdrucken konnte) gut oder schlecht charakterisierten. Also Ehlers schrieb folgendermaßen: „So muß denn ich sagen, daß ich nichts vom Gewaltigen, das in den Werken unserer Großmeister lebt, in Mahlers Achter gespürt habe. Kalt, zum Teil glänzend, zum Teil aufreizend, zogen die Klänge dieser Partitur an mir vorüber, und nie, aber auch nicht einen einzigen Takt lang, fühlte ich einen Geisteshauch, der mein Gemüt sympathetisch bewegt hätte. Und doch hoffte ich sehnsüchtig darauf, daß dieses Werk wieder ein wenig von jenem Miterleben in mir erwecken möchte, wie es vor einem Jahrzehnt seine zweite Symphonie erregt hatte; bei allen ihr folgenden Symphonien, soweit sie mir bekannt wurden, war es mir versagt geblieben, in diesen Zustand gleicher Stimmung mit dem Autor zu gelangen [1]. Da wartete ich bei der Achten auf die erwärmende Wirkung der Sympathie. Umsonst! tot und leer, schimmernd in hohler Prätension, tönte mir die Musik. Ich mußte Bruckners und Liszts gedenken, zweier Meister, denen unsere Mitwelt, die Mahler jetzt mit dröhnendem Applaus feiert, nur langsam und zögernd in die Sphären reiner Idealität folgt, und ein tiefer Ekel packte mich. Nicht etwa, weil Mahlers Achte etwas unerhört Kühnes, trotzig und fest über die Zeit hinweg Schreitendes besäße, was uns zum Kämpfen und Ringen herausforderte, sondern weil sie mir so nichtig, so unsagbar oberflächlich vorkam. Um in diesen Tempel zu gelangen, braucht man durch keine Schreckenspforten zu wandeln; breit und hoch stehen seine Tore offen und laden das ‚Publikum' ein, einzutreten — es wird ihm nichts Ungeheuerliches zugemutet. Einer meinte, die Themen dieser Symphonie liefen uns nach, ich aber glaube, daß sie uns sogar voranlaufen; denn Gustav Mahler ist im Getöse der Achten bei etwelchen modernen Allüren kein Zukunfts-, sondern ein Vergangenheitsmusiker. Das war mein Gefühlseindruck beim Anhören des als größtes musikalisches Erzeugnis der letzten Jahre gepriesenen Werkes. Indessen, tausende andere unter der Menge empfanden offenbar anders, und ich mußte nun in aller Geschwindigkeit darüber klar zu werden suchen, aus welcher Ursache diese beiden entgegengesetzten Wirkungen hervorgingen. Wenn ich mich nicht täusche, so liegt die Erklärung für den zwiespältigen Effekt in dem teils romanischen (französischen und italienischen), teils semitischen Wesen der Musik."

Eben diese Erklärung für den zwiespältigen Effekt, der tatsächlich vorhanden war, schien mir unzulänglich, schon allein deshalb, weil nicht nur ich, sondern eine ganze Reihe anderer Schriftsteller und Künstler deutscher Abstammung zu Mahler innere Fühlung gewonnen haben, und ich versuchte daher, eine andere Erklärung an ihre Stelle zu setzen. Mahlers künstlerische Persönlichkeit schien mir, ihrer höchst eigenartigen Grundlage wegen, für viele noch unverständlich: „Mahlers Eigenart beruht, wie mir scheint, in der ganz merkwürdigen und ganz originellen Verbindung einer aus innerem Schmerz und Drang geborenen mystischen Sehnsucht mit einer höchst realen, aus unbezähmbarer Lust am Musizieren entsprungenen Fröhlichkeit. Von diesen beiden Elementen mag jedes einzelne für den Theoretiker leicht erkennbar sein; ihre Verbindung ist es nicht." Und auch wo sie intellektuell verstanden wird, da bleibt sie doch dem Gefühl der Hörer fürs erste vielfach fremd.

Ich darf wohl noch einen Augenblick bei der gegensätzlichen Auffassung, mit der Ehlers und ich der Bedeutung des Rassenproblems gegenüberstehen, verweilen; die Frage ist gewiß interessant genug, und ich möchte nicht mißverstanden sein. Was Ehlers in seiner Untersuchung „Zum Rassenproblem in der Musik" vorgebracht hat, das trifft mich nämlich zum großen Teil gar nicht. Ich wittere weder in der Betonung von Mahlers Semitismus an sich schon „etwas Feindseliges" [1], noch ist die Behauptung richtig, daß ich das Rassenproblem in der Musik gar nicht sehe [2]. Ich interessiere mich seit langen Jahren für diese Frage und darf die Versicherung geben, daß ich ihr schon viel Beobachtung und Nachdenken gewidmet habe. Was Ehlers in ausführlicher Darlegung über den Unterschied zwischen germanischer und romanischer Musik vorbringt, sind Dinge, die ich zum größten Teil nur unterschreiben kann. Wie es mir denn überhaupt nie in den Sinn gekommen ist, die Rassenunterschiede zu leugnen. Nur gegen ihre Uebertreibung und das rasch fertige Schematisieren habe ich mich gewandt. Als eine Uebertreibung aber ist es meines Erachtens zu bezeichnen, daß die Rassenunterschiede das gegenseitige Verständnis von Volk zu Volk, von Rasse zu Rasse unmöglich machen. Ich kenne nicht nur einzelne, sondern eine ganze Anzahl von Juden, die Mozart, Beethoven und Wagner verstehen, wirklich ihrem Wesen nach verstehen. Gerade die Großen im Reich des Geistes sprechen eine „allgemein gültige Weltsprache", wenn auch gewiß uns Deutschen ein deutscher Künstler leichter und früher verständlich sein wird als beispielsweise einem Franzosen. Ehlers stellt nun gar die Behauptung auf, daß „dem Süddeutschen Brahms, dem Norddeutschen Bruckner immer noch im Grunde fremd" seien [3], und will das als Beweis dafür ansehen, daß in der schaffenden Kunst der Gegensatz unüberbrückbar sei. Da besäße also nicht nur das Deutsche, sondern sogar das Nord- und Süddeutsche eine unlösliche, dem anderen unverständliche Eigenart? Ich meine, Ehlers wird doch gewiß nicht leugnen, daß es Künstler gegeben hat, die sich über den Gegensatz, der zwischen norddeutscher und süddeutscher Art vorhanden ist, erhoben haben, ihn zersprengt haben und beim gesamten Deutschtum Verständnis finden. Man denke an Goethe und Schiller, Beethoven und Wagner, Dürer und Rembrandt und viele andere. Ebenso aber steht es im Prinzip, wenn wir die Grenzen der Völker und Rassen überschreiten. Gewiß: die Unterschiede werden größer, aber dem Genie ist es auch hier gegeben, die Schranken zu durchbrechen und zu den allgemein menschlichen Werten zu gelangen. Mag sein, daß die Mehrzahl der musikalisch veranlagten Franzosen heute noch mit dem tiefsten Wesen der Wagnerschen Musik nicht vertraut ist; von ihrem Verhältnis zu Beethoven gilt das gleiche schon lange nicht mehr. Und wie die Zeit das Verständnis musikalischen Schaffens von einem

[1] Wenn Ehlers diesen Satz noch einmal durchliest, wird er sich vielleicht doch bedenken, mir Oberflächlichkeit vorzuwerfen, weil ich gesagt habe, daß für ihn Mahler „nunmehr schon lange" kein Zukunfts-, sondern ein Vergangenheitsmusiker sei.

[1] Allg. Musikz. 41, S. 874. Z. B. die von Ehlers selbst später herangezogene Bemerkung von *E. Istel* in seinem Musikführer zur Achten Symphonie S. 3 hat gewiß nichts Feindseliges. Doch auch die Ausführungen von Ehlers möchte ich nicht als feindselig, sondern als irrig bezeichnen.

[2] Allg. Musikz. 42, S. 911.

[3] Ebenda 43, S. 941.

Volke zum andern trägt, das zeigt die intime Stellung, die zahlreiche Franzosen durch das Verdienst von *César Franck, Vincent d'Indy* und die Pariser Bach-Gesellschaft (Société J. S. Bach, unter der Direktion von *G. Bret)* seit einigen Jahrzehnten zu den Werken des großen Thomaskantors gewonnen haben. Ja sogar die Symphonien des spröden Norddeutschen Brahms sind durch *Edouard Colonne* jenseits der Vogesen manchen Herzen erschlossen worden, und zurzeit werden viele Franzosen durch die Lieder Hugo Wolfs wie durch eine neue Offenbarung im Inneren berührt [1]. Der Satz, den mir Ehlers entgegenstellt: „Die Gemeinsamkeit unsrer Gefühle besteht einzig in den Urformen" gilt in dieser Fassung von den Rassen so wenig wie von den einzelnen Stämmen und Individuen desselben Volkes.

Noch anders aber gestaltet sich die Frage da, wo der Angehörige einer fremden Rasse inmitten eines anderen Volkes aufwächst, mit ihm durch tausenderlei Berührung und Beziehungen in engste Verbindung tritt. Hier wird leicht eine größere oder geringere Assimilation stattfinden; die tägliche Erfahrung kann jedem aufmerksamen Beobachter Beispiele dazu in allen Schattierungen liefern. Und ich habe als Beispiele dafür, daß sogar eine vollkommene künstlerische Einlebung in ein fremdes Volk oder in ein fremdes Kunstwerk möglich ist, den Romanen Chamisso und den Juden Hermann Levi, dem Wagner selbst seinen Parsifal anvertraute, genannt. Ehlers hat die Gültigkeit dieser Beispiele nicht angefochten, und er gibt sogar am Schluß seiner Aufsätze die Möglichkeit eines solchen Umwandlungsprozesses ausdrücklich zu; er selbst kennt solche Juden, die nicht nur Deutsche sein möchten, sondern es auch sind. Sollte Mahler nicht auch zu ihnen gehören können? Hat nicht Ehlers selbst die Behauptung aufgestellt, Mahler habe sich in der Achten Symphonie romanisches Wesen angeeignet? So sehr ich dieser Behauptung widersprechen muß, so scheint sie mir doch gleichfalls das Zugeständnis zu enthalten, daß solche Aneignung fremder Art möglich ist. Und so wolle man es uns weiterhin gestatten, Mahler, der sich wie kein anderer in die deutsche Seele, ihr Volkslied und ihre Kunst, versenkt hat, und in dessen Werken die deutsche Heimatliebe und Heimatsehnsucht so vernehmlich und vertraut aus einem reichen Gemüt erklingen, unter die deutschen Künstler einzureihen.

Dabei will ich nicht einmal absolut in Abrede stellen, daß sich bei Mahler auch noch einige jüdische Elemente finden. Ich glaube zwar, daß man mit solchem Urteil recht vorsichtig sein muß. Eine grobe Scheidung zwischen Germanischem und Semitischem darf keinenfalls vorgenommen werden, und die Gefahr des Schematisierens liegt hier sehr nahe. Man hat gemeint, daß „das Krasse, Lärmende in der Mahlerschen Schreibweise" ein jüdischer Einschlag sei [2]. Das halte ich für nicht richtig. Wäre Richard Strauß Jude, er brauchte keine Note anders geschrieben zu haben, und man würde auch bei ihm das gleiche Kennzeichen seiner Rasse finden. Krasses und Lärmendes gibt es bei Mahler wie bei Strauß überhaupt nur da, wo es nötig, d. h. zur Erfüllung der gestellten künstlerischen Aufgabe erforderlich ist. So einfach, wie das gewöhnliche, täglich straßauf, straßab laufende Urteil vom Unterschied zwischen germanischem und semitischem Wesen denkt, arbeitet die reiche, vielgestaltige Natur nicht. Steht nicht gerade Mahler allem Geschäftssinn und Sensationsbedürfnis ganz besonders fern? Dennoch mag man, in mehr innerlicher Weise, auch bei ihm Merkmale seiner Abstammung feststellen können; so gebe ich in dieser Hinsicht zu, daß namentlich bei einigen rhythmischen Eigenschaften Mahlers mir der Gedanke an jüdische Herkunft möglich scheint [1]. Daß ich das ohne tadelnden Beigeschmack sage, versteht sich von selbst. Ich möchte diesen Teil bei Mahler so wenig missen, wie das übrige; denn hier schließt sich alles zu einem harmonischen Ganzen, von dem kein Stein weggenommen werden darf. Ja selbst wenn Mahler noch mehr Jüdisches hätte, als ich bei ihm zu erkennen vermag, würde mich das nicht irre machen. Ist es denn unrecht, sich auch vom Juden etwas sagen zu lassen, sofern dieser etwas zu sagen hat? Und ist es unmöglich, daß ein Jude einem Deutschen etwas zu sagen hat? *Goethe* dachte darüber jedenfalls anders als die Rassestolzen von heutzutage. Beweis: sein Verhältnis zu Spinoza. In dieser Hinsicht bemerkt z. B. *Herman Grimm* [2]: „Ueberschlagen wir die Erscheinungen samt und sonders, welche auf Goethe dauernden Einfluß gehabt und in seiner Seele gleichsam feste Plätze behalten haben, von denen sie nie wieder vertrieben worden sind, so kenne ich deren nur vier, in der Gestalt von vier Männern: Homer, Shakespeare, Raphael, Spinoza. Sie sind für ihn die Repräsentanten der vier gewaltigen Elemente geworden, aus deren untrennbar zusammenwirkender Arbeit unsre europäische Kultur, der geistige Zustand, innerhalb dessen wir leben und arbeiten, hervorgegangen ist und immer noch hervorgeht." Doch was zitiere ich aus zweiter Hand? Hat es uns nicht Goethe selbst erzählt [3], wie er in Spinozas Ethik Beruhigung gefunden hat? „Es schien sich mir eine große und freie Aussicht über die sinnliche und sittliche Welt aufzutun." Und später: „Ich eilte abermals zu den Werken, denen ich so viel schuldig geworden, und dieselbe Friedensluft wehte mich wieder an. Ich ergab mich dieser Lektüre und glaubte, indem ich in mich selbst schaute, die Welt niemals so deutlich erblickt zu haben." Dabei war Spinoza damals keineswegs eine berühmte Autorität, sondern ein viel geschmähter, unter tausend Vorurteilen fast begrabener Namen. Und auch das sei gesagt: Spinozas Ethik enthält in ihrem abstrakten Intellektualismus zweifellos ein starkes jüdisches Element (durch das übrigens ein reiches Gemüt und eine lebendige Phantasie keineswegs ausgeschlossen sind). Spinoza erscheint mir jüdischer als Mahler, wie ich wiederum ohne jedes Werturteil feststellen möchte. Heute sind Spinozas Züge durch den Schriftsteller *H. St. Chamberlain* zur größeren Ehre der Rassentheorie freilich aufs neue bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden. Da tröstet nur eins: kein Schreiber, kein Kritiker kann die Werke der großen Geister, von denen die Menschheit zehrt, auch nur um einen Buchstaben oder eine Note verändern. So wird der Quell ewigen Lebens den, der sich ihm vertrauensvoll und einfältigen Sinnes naht, in ungetrübter Reinheit erquicken. Und wer einmal in unmittelbarem Empfinden unvergänglicher Güter mit zitternder Seele gewiß geworden ist, der wird sie sich durch keine nachträgliche Erörterung und keine Tagestheorie mehr wegdisputieren lassen.

Es liegt mir fern, mit meinen Worten die Notwendigkeit und die Nützlichkeit der Kritik bestreiten zu wollen. Aber einige Lehren, glaube ich, dürfen wir unserem Rundgang durch Deutschlands kritische Wälder doch entnehmen. Zunächst eine Warnung für den, der sie noch nötig hat: die Bedeutung einer Kritik nicht zu überschätzen. Wir sahen, wie in der Beurteilung von

---

[1] Ich verdanke meinem Kollegen *Albert Schweitzer* genauere Mitteilungen über den Stand der deutschen Musik in Frankreich.

[2] *Altmann*, Kartell-Zeitung a. a. O. S. 203.

[1] Ich meine damit aber keineswegs die beiden reizvollen, köstlich-naiven Themen, die Ehlers (Allg. Musikz. 42, S. 911) als Beispiele eines „unerträglichen Klopfrhythmus" druckt. Das sind also die Musterbeispiele, die man gegen Mahler vorzubringen hat! Wenn man es darauf ablegt, kann man freilich auch den Schlußchor aus Beethovens Neunter leiern und auf das Abendmahlsmotiv aus Parsifal Walzer tanzen. Im übrigen verweise ich zur gleichen Frage auch auf den vorsichtigen und guten Aufsatz von *Richard Batka:* „Das Jüdische bei Gustav Mahler", Kunstwart, 2. Juliheft 1910, S. 97 f.

[2] Goethe (1887) S. 183; vergl. auch *Albert Bielschowsky*, Goethe Bd. 2 (1904), S. 77 ff.

[3] Wahrheit und Dichtung, Buch 14 und 16.

Mahlers Achter Symphonie schlechterdings alle Farben und Nuancen vertreten sind. Es ist da wie auf der Bidassoabrücke: Wo der eine Schatten siehet, sieht der andre goldnes Licht. Durch eine Fülle bezeichnender Einzelheiten läßt sich das noch weiter belegen. Da gefiel den einen Referenten der erste Teil der Symphonie mehr als der zweite (so außer Paetow und den Berichterstattern im Tag und in der Frankfurter Zeitung sogar Korngold), während andere ebenso entschieden den zweiten Teil dem ersten vorzogen (so Kühn, Wahl, Schmitz, auch Louis macht eine Bemerkung in diesem Sinn); der Deutsche liebt es ja nun einmal, zu differenzieren und zu numerieren, statt den Gesamteindruck einer geschlossenen Größe auf sich wirken zu lassen. Da mißbilligen die einen den gewaltigen Schlußchor (Chorus mysticus) als opernhaften Effekt (Paetow, Riezler), während die gleichfalls wenig freundlichen Besprechungen Wahls und der Frankfurter Zeitung gerade diesen „grandiosen, im Brucknerschen Sinne durchgeführten" Schlußchor für besonders gelungen halten. Einige Kritiker vermissen sogar den inneren Zusammenhang zwischen den beiden Teilen (Schmidt, Wahl), gar nicht zu reden von der Schulweisheit derer, die sich darüber aufhalten, daß das Werk keine richtige Symphonie sei (besonders Wahl und Brandes fühlen sich dadurch beschwert); als ob es bei einer solchen Bezeichnung auf die Form und nicht auf den Geist ankomme! Ich meine, nach derartigen Erfahrungen dürfte sich doch allgemein die Ueberzeugung Bahn brechen, daß selbst die apodiktischen Urteile der Kritik nicht überschätzt werden sollten. Dessen mögen sich nicht nur diejenigen bewußt sein, die ein neues Kunstwerk überhaupt erst aus Berichten kennen, sondern auch die leider nicht eben kleine Zahl der weniger selbständigen Hörer, die einer künstlerischen Offenbarung hingebungsvollen Sinnes gelauscht und sich an ihr erfreut haben, aber Gefahr laufen, sich diesen Eindruck tags darauf durch ihre Zeitung verkümmern zu lassen. Gerade an Mahlers Werken haben sich schon manche schlichte, harmlose Gemüter erfreut, „und sie würden sich weiter daran freuen, wenn sie nicht aus dem nächsten Morgenblatt erführen, daß nur Snobismus und Unverstand an solchen Ungeheuerlichkeiten und Banalitäten Gefallen finden könne [1]." Hier haben wir es mit einer wirklich schlechten Nebenwirkung des Kunstreferates zu tun, und jeder ernste Kritiker wird mit mir einig sein in dem Wunsch, sie nach Möglichkeit zu beseitigen.

Deshalb möchte ich hier eine doppelte Forderung erheben. Die eine geht die Kritiker an, die andere das Publikum. Die Kritiker, so wäre mein Wunsch, mögen, soweit sie nicht ein fröhliches Ja sagen können, ihre eigene Meinung zwar gewiß nicht verschweigen, aber doch, namentlich bei neuen Kunstschöpfungen, mit der nötigen Zurückhaltung und nicht als der Weisheit letzten Schluß verkünden. Daß wir heute solche Kritiker bereits haben, wird die obige Zusammenstellung ebenso gelehrt haben, wie daß es auch am Gegenteil nicht mangelt. Das Publikum aber möchte ich zu einem stärkeren Selbstvertrauen, zu einer höheren Bewertung seines eigenen Empfindens aufrufen. Allerdings ist jeder Laie der künstlerischen Erziehung bedürftig, und eine gewissenhafte Kritik hat hier ein dankbares Feld der Betätigung. Sie dient aber doch nur als Vorbereitung für die Wirkung, die die Kunstwerke selbst ausüben sollen. Und jeder, dem der Stab des Künstlers einmal die Seele berührt hat, möge sich diese köstliche Gabe einer höheren Ordnung als unveräußerlichen Besitz wahren. Was der Mensch in seiner fühlenden Brust an frohen und ernsten Ereignissen erfahren und fest in sich aufgenommen hat, das ist mehr als irdisches Gut. In der Zweiten Symphonie hat sich Mahler seinem Herzen vertraut:

„Was du geschlagen,
Zu Gott wird es dich tragen."

[1] Stefan, Gustav Mahler, S. 63.

Eine neue Erscheinung ist es ja nicht, daß über ein und dasselbe Werk so völlig verschieden geurteilt wird; und auch das ist eine alte Klage, daß wahrhaft Großes nur langsam und allmählich sich Bahn bricht. Wiewohl es nicht immer so war. Es gab Zeiten extensiver geistiger Blüte, wie die des Perikles zu Athen, oder die der Renaissance in Italien, wo die Kunst wirklich den Reigen führte, wo die Sänger „mit dem lebenden Wort horchende Völker entzückt". Aber solche harmonische Zeiten sind selten, und speziell wir Deutsche haben es unseren Künstlern im allgemeinen nicht leicht gemacht. Wer eigene Pfade wandelt, wird leicht gewahr werden, daß viele nicht folgen. Auch Mahlers Kunst geht in neuen, ungeebneten Wegen und stellt an den Hörer Anforderungen, die um so schwerer sind, je klüger und gelehrter dieser Hörer ist, d. h. je mehr er sich auf den bisher begangenen Wegen auskennt. Mahlers Musik aber wird sich am ersten dem ganz natürlichen, naiven Sinn öffnen. Und eben da, wo sie ihre höchsten Reize entfaltet, scheitern die meisten Beurteiler und reden von „Sentimentalität" und „Trivialität", wo doch die reine Kunst eines völlig unverdorbenen Gemütes spricht. Ein mystisches Grübeln und Sehnen ist hier mit einer echt volkstümlichen Musikantenfreude eine eigentümliche, noch nie dagewesene Verbindung eingegangen; daher Mahlers schmerzreiche Fröhlichkeit, die sich doch als viel tiefer und befreiender erweist als die heitere Lust der anderen. Tausend Qualen und Wunden hat der Kampf mit der Welt gebracht, aber nur wer gelitten hat, kennt die „himmlische Freud'", und nur wo das Blut des eigenen Herzens vergossen wird, entfaltet sich die herbe Schönheit einer ewigen Kunst. Wo so in die Furchen der Zukunft gesät wird, da trägt es nichts aus, wenn die Saat nicht gleich und überall in Halme schießt. Ihre Zeit wird schon kommen. Die aber, denen das unvergleichliche Los zuteil geworden ist, da hören und fühlen zu dürfen, wo andern die Sinne verschlossen sind, wissen hier ihren reichsten Schatz geborgen. Sie empfinden, was Gurnemanz ausspricht, wenn sich der Vorhang über den Wundern des Parsifal gehoben hat:

„Hört ihr den Ruf? Nun danket Gott,
„daß ihr berufen, ihn zu hören!"

Zum Tode Angelo Neumanns.

ZWEI Bilder von ihm stehen jetzt auf meinem Schreibtisch. Das eine aus seinen „Erinnerungen an Richard Wagner", als er den „Ring" des Bayreuther Meisters durch die Welt führte, in der Fülle seiner Kraft, das mit heiteren Augen unternehmungslustig und voll Zuversicht in die Welt schaut. Und daneben eins, das letzte, da schon die schmerzhafte Krankheit ihn gebrochen, streng, ernst, beinahe finster, mit sinnend und sorgenvoll gesenktem Blick. Der Gegensatz dieser Bilder markiert Anfang und Ende einer menschlichen Tragödie. Das hat das Leben, die Zeit, aus dem tatenfrohen Mann gemacht. . . . Dieses Leben, das so reich war an den glücklichsten Erfolgen und Triumphen!

Angelo Neumann war ein Wiener und das Wien der sechziger Jahre, die Hofoper unter Dingelstedt war seine geistige Heimat. Dort hat er mit Berlioz bankettiert, mit Meyerbeer, Gounod, Verdi noch geprobt, dort den Zauber der glänzenden italienischen Stagionen eingesogen, dort sein Ohr für die Kunst des Gesanges zu seltener Feinhörigkeit entwickelt, dort sein Auge berauscht an der Pracht und dem Leben der Szene. So war er wohl der Letzte, in dem die Traditionen der vorwagnerischen Oper fortlebten, der ihrem besonderen Stil ein tieferes Verständnis entgegenbrachte. Hier war er von einer verblüffenden Sachkenntnis, eine unbedingte Autorität. Indessen sollte er seinen Ruhm nicht dieser Eigenschaft verdanken, sondern vor allem seinem beherzten Eintreten für den Richard Wagner der zweiten Periode. Und das Verdienst, den „Ring" in Deutschland populär gemacht zu haben, wird ihm wohl niemand rauben wollen und können.

Nachdem er, der kleine Baritonist der Wiener Hofoper, im Frühjahr 1876 eines Halsleidens wegen seine Pensionierung erwirkt hatte, eröffnete sich ihm die direktoriale Laufbahn

in Leipzig, als ihn Dingelstedt dem neuen, der Musik fernstehenden Bühnenleiter August Förster zum Chef der Oper empfahl. In kurzer Zeit war die Leipziger Oper die führende in Norddeutschland geworden. Und als es Neumann gar gelang, den für „unmöglich" erklärten „Ring" trotz des Widerspruches der maßgebenden Leipziger Kreise auf der Profanbühne durchzusetzen, flößte das selbst dem gegen dieses Wagnis mißtrauischen Wagner Respekt ein.

Aber Neumann ging weiter. Als sein Vertrag mit Leipzig ablief, rüstete er Expeditionen aus und ging mit einem Ensemble ausgesuchter Künstler nach Berlin und London, um den Kunstfreunden dieser Großstädte die Herrlichkeiten des Nibelungenwerkes zu entschleiern, er begründete das „fliegende Wagnertheater" und durchquerte ganz Deutschland, ja er wagte sich mit Erfolg nach Holland und Italien. Und wohin er kam, da löste sich die Furcht vor diesen „unmöglichen" Schöpfungen und da beeilten sich dieselben Direktoren, die sich noch kurz zuvor heftig dagegen gesträubt hatten, den „Ring" ins Repertoire aufzunehmen. Und wenn diese Kunstfahrten auch nichts anderes erzielt hätten, als daß der durch das Bayreuther Defizit in große materielle Bedrängnis geratene Richard Wagner in den letzten Lebensjahren sorgenfrei existieren und den „Parsifal" komponieren konnte, so wäre das schon Verdienst genug. Die große „Ring"-Tournee, wohl die schwierigste, die je eine Theatertruppe unternommen, stellte, das Organisationstalent, die Schlagfertigkeit und Energie ihres Führers in das hellste Licht. Man würde dabei sehr fehl gehen, wenn man Neumanns Wagnerpropaganda nur im Lichte der Großspekulation sähe. Es war immer auch ein starker Enthusiasmus für die künstlerische Sache mit dabei. Diese Begeisterung gab ihm auch jenen Schwung, womit er seine Mitarbeiter über alle Hindernisse hinwegriß. Ja, es machten ihm bequeme Erfolge gar keine rechte Freude und bisweilen schuf er sich selbst Schwierigkeiten, um sich in deren Ueberwindung zu befriedigen.

Nachdem er den „Ring" durchgesetzt und durch den Tod der Reicher-Kindermann den Stern seiner Truppe verloren hatte, wünschte Neumann nun wieder seßhaft zu werden und fand sich nach zweijährigem Wirken zu Bremen bereit, im Sommer 1885 das verkrachte Deutsche Theater in Prag zu sanieren. Diese Aufgabe, vor der damals alles zurückschreckte, ist ihm glänzend gelungen. Das Institut konnte schon nach Ablauf von wenigen Jahren von seinem Ueberfluß abgeben, konnte den „Ring" nach St. Petersburg und Moskau tragen, konnte die Berliner die „Cavalleria", die „Drei Pintos" und den „Barbier von Bagdad" kennen lehren. Große zyklische Aufführungen (Wagner, Mozart, Weber, Meyerbeer, Lortzing, Verdi, Joh. Strauß, Gluck), im großen Stil veranstaltete „Maifestspiele", welche alle Opernkoryphäen der Gegenwart den Pragern vorführten, italienische Stagionen und eine eifrige Novitätenpflege gaben dem Prager Repertoire die Signatur, wogegen die Operette stark in den Hintergrund trat. Weit entfernt, auf seinen Wagner-Lorbeeren auszuruhen, kam Angelo Neumann der modernen Produktion auf das wohlwollendste entgegen. Pfitzner, Richard Strauß, Hugo Wolf hat er zu einer Zeit aufgeführt, wo diese Meister noch wenig Kredit in der öffentlichen Meinung besaßen, Werke von d'Albert, Leo Blech, Karl Weis, Gerhard Schjelderup, Lazzari, Breton, Dräseke, Lafite, Poldini, Reznicek, Rochlitzer, Weinberger, Buongiorno, Saint-Saëns, Enna, Zichy u. a. hat er als Erster gebracht, und da auch fast alle neuen Opern, die anderswo Beachtung gefunden hatten, in Prag herauskamen, so gewann das Publikum der Moldaustadt eine Uebersicht der neueren Produktion, wie kaum ein zweites in Deutschland oder Oesterreich. Gewiß gab es auch eine Anzahl verfehlter Experimente. Aber das bildet ja gerade Angelo Neumanns Ehrentitel, daß ihn oft just das Zweifelhafte, Bestrittene, scheinbar Aussichtslose gelockt hat. Man muß so oft wie er hinterdrein recht behalten haben, wenn er zuweilen auch glücklos wagte, was ihm „jeder" von vornherein als verlorenes Spiel prophezeite. Bei der Wahl neuer Werke ließ sich Neumann auch keineswegs immer von persönlichen Sympathien leiten, er gab auch solche, die ganz jenseits seines künstlerischen Empfindens lagen, wenn er nur wußte, daß sie geeignet seien, das Interesse guter Musiker zu erwecken; denn er hat immer Respekt vor der geistigen Arbeit gehabt. Jedenfalls geriet das Institut in den Mittelpunkt eines Netzes internationaler Beziehungen, denn die Komponisten aus aller Herren Ländern drängten sich nach Prag, zumal die Premieren auch höhere Ansprüche befriedigen konnten. — Aber nicht bloß als Förderer des zeitgenössischen Schaffens, auch als Entdecker reproduktiver Talente hatte Angelo Neumann einen großen Namen in der Theaterwelt. Ist es ein Zufall, daß so viele der bekanntesten Dirigenten der Gegenwart von ihm lanziert worden sind: Anton Seidl, Nikisch, Mottl, Mahler, Muck, Schalk, Krzyzanowsky, Mikorey, Blech, Stransky, Bodanzky, Ottenheimer. Er hatte das Falkenauge für das keimende Talent, und man könnte viele Namen hervorragender Sänger nennen, die er gegen das Urteil seiner Kapellmeister und der Kritik engagierte oder ausbilden ließ. Zu seinen Vorsingstunden hatte jeder Zutritt, der sich anmeldete, es bedurfte keiner Protektionen. Mit voller Aufmerksamkeit hörte er zu und wußte jeden Debütanten wohl zu beraten. Wie er selbst für sein Theater lebte und webte, mit erstaunlicher Frische die längsten Proben abhielt, so verlangte er auch von seinen Künstlern die volle Hingabe an den Beruf. Es kostete Schweiß, unter ihm zu dienen. Und von seinen Lieblingen verlangte er unbedingte Heeresfolge. Sie mußten sich wie mit verbundenen Augen seiner Führung anvertrauen — dann sorgte er für sie wie ein Vater.

Es konnte nicht ausbleiben, daß eine solche Kampfnatur, ein solcher Willensmensch auch Opposition weckte. Er hatte immer Leute um sich, die für ihn durchs Feuer gingen, er hatte immer auch leidenschaftliche Gegner. Aber bei jedem seiner Schritte, mochte man ihn billigen oder bekämpfen, spürte man das Fluidum des höchsten Glückes der Erdenkinder, der Persönlichkeit. Als solche wird er in der Erinnerung aller fortleben, die je mit ihm in Berührung kamen. In der Geschichte der Wagner-Bewegung aber und in den Annalen des Instituts, an dem er ein Vierteljahrhundert gewirkt hat, ist ihm ein Ehrenblatt für alle Zeiten gesichert.

Richard Batka.[1]



Eine in München wiederaufgefundene Büste Richard Wagners. Modelliert von Lorenz Gedon †. (Text siehe S. 182.)

* * *

Die erste Berliner Ring-Aufführung unter Angelo Neumann im Jahre 1881.

In meinem reichbewegten Künstlerleben wurde mir vom Schicksal die besondere Gunst zuteil, mit vielen jetzt längst heimgegangenen Kunstgrößen in persönliche Berührung zu kommen und eine Fülle hochinteressanter und unvergeßlicher Eindrücke zu sammeln. Unter anderem hatte ich das Glück, mit *Richard Wagner* zusammenzutreffen, meine geringen Kräfte in den Dienst seiner Kunst stellen zu dürfen

[1] Wir verweisen auf das eingangs erwähnte Buch Neumanns: Erinnerungen an Richard Wagner (Verlag von *L. Staackmann* in Leipzig). Weiter sei hier nebenbei daran erinnert, daß Batkas Musikgeschichte Angelo Neumann gewidmet ist. Red.

und Mitkämpfer für seinen Ruhm zu sein. — Es war zu Berlin, anfangs 1881. — Schon längst hatte ich die Schuhe des berühmten Wunderkindes (die mir zwar viel Ehre und Ruhm, aber noch weit mehr Prügel eingetragen hatten) abgestreift und wirkte als Konzertmeister und stellvertretender Dirigent an der damaligen Berliner Symphoniekapelle. Diese war eine Gründung des verstorbenen vorzüglichen Kapellmeisters *Julius Liebig*. Derzeit hatte *Gustav Janke* die Oberleitung, es fanden an zwei Abenden der Woche Symphoniekonzerte statt, und zwar Sonntags in Villa Colonna und Mittwochs im Sommerschen Konzertsaal in der Potsdamer Straße. Der Kapellmeister war von uns engagiert und hatte eigentlich nicht viel zu sagen, denn über das Programm, eventuelle Proben etc. entschied der von uns gewählte Orchestervorstand. Da nun Proben, und besonders längere, bei uns durchaus nicht beliebt waren (soll stellenweise auch anderswo der Fall sein), so sahen wir von Hervorbringung von Novitäten nach Möglichkeit ab, hatten aber hingegen einen eisernen Bestand an guten klassischen Werken, die so fest eingepaukt waren, daß Proben höchstens störend auf das allgemeine gute Einvernehmen gewirkt hätten. Indessen verhielten wir uns neueren Komponisten gegenüber nicht gänzlich ablehnend, und so gehörten z. B. die Symphonien der jetzt fast vergessenen Berliner Komponistin *Emilie Majer* auch zu unserem eisernen Bestande. Sind ihre Werke auch verschollen, so waren sie doch wohl manchen anderen, denen eine längere Lebensdauer beschieden war, völlig gleichwertig und fanden immer ein freundliches und dankbares Publikum.

Es existierten damals nur zwei private Konzertkapellen in Berlin, die bei Meding in der Leipzigerstraße konzertierende *Bilse*sche Kapelle und die unserige. *Angelo Neumann*, der hervorragende Impresario, in dessen Hände Richard Wagner die Riesenaufgabe der Erstaufführung vom „Ring des Nibelungen" im Berliner Viktoria-Theater gelegt hatte, war gerade auf der Suche nach einer gut eingespielten Privatkapelle, die sich ganz in den Dienst dieser Aufgabe stellen konnte, und da dieses bei der Bilseschen Kapelle der täglichen Abonnements-konzerte wegen unmöglich war, so hatte Neumann keine andere Wahl, als das große Wagnis zu begehen, unsere Kapelle für die Aufführungen zu engagieren, und das um so mehr, als es sich des Kostenpunktes wegen ja nur um eine ortsansässige Korporation handeln konnte. Der Vertrag kam denn auch zustande, wenngleich die Bedingungen nicht gerade günstig für uns waren. Jede Orchesterprobe sollte mit drei Mark, jede Bühnenprobe mit fünf Mark und die Generalproben und Aufführungen je mit zehn Mark honoriert werden. Und dabei war keine genaue Vereinbarung über die Zeitdauer der Proben getroffen worden, denn sonst hätte bei der Generalprobe zur „Götterdämmerung" wohl nicht ein Rekord aufgestellt werden können, der meines Wissens noch nicht geschlagen wurde. Neumann selbst hatte nur mit schwerem Herzen, der Not gehorchend, Vertrag mit unserer Kapelle gemacht, und welches enorme Wagnis er damit beging, kann man recht ermessen, wenn man die eigenartige Zusammensetzung unserer Kapelle und ihren bisherigen engen Wirkungskreis bedenkt. Wohl waren wir recht zahlreich, mit besonders gut besetztem Streichkörper, wohl waren wir in der klassischen Konzertmusik äußerst schlagfertig, aber — da lag der Hund begraben — ich war von allen Leuten fast der einzige, der auch in der Oper bewandert war. Die andern hatten meist von Opernroutine genau so viel Ahnung wie ein Landhuhn vom Schwimmen. Fürwahr, nette Aussichten! Und nun die ganze Zusammensetzung der Kapelle als solche! Die Mehrzahl, der alte Stamm, waren ältere Herren, die schon seit langen Jahren die Musik nicht mehr als Hauptberuf ausübten. Meist ehemalige gute Musiker von Militärkapellen, jetzt längst als Zivilbeamte in Stellung, die jedoch an den üblichen zwei Abenden der Woche mit jugendlichem Eifer ihrem ehemaligen Berufe oblagen. (Bekanntlich ist eine derartige Betätigung der Beamten jetzt nicht mehr gestattet.) Diesem festen Stamm der Veteranen schlossen sich junge, meist blutjunge zukünftige Kunstgrößen an, denen die alten Herren in edler Selbstlosigkeit die Ausführung der ersten Stimmen überließen. Dem jungen Gemüse war dies eine Lehrzeit, deren unvergänglichen Wert man später so recht erkannte, denn die Kapelle war, wie bekannt, ja auch zur ständigen Mitwirkung bei allen Orchesteraufführungen in der Berliner Singakademie berufen, und besonders die grandiosen Oratorienaufführungen, die der unvergeßliche *Martin Blumner* leitete, verschafften uns eine Kenntnis der klassischen Traditionen, die von nachhaltiger und segensreicher Wirkung war. Zwar blühte uns keine hohe Entlohnung, Proben je drei Mark und die Aufführung neun Mark war die Taxe, indessen stand es ja jedem frei, sich durch Ausmalen freundlicher Zukunftsbilder über die augenblickliche Lage hinwegzutäuschen. — Also diese unsere Symphoniekapelle war vor die Riesenaufgabe gestellt, den orchestralen Teil des „Ringes" für die Berliner Aufführung zu bewältigen! Wohlmeinende Kollegen von Bilse und den verschiedenen Theatern sahen schon im Geiste unsere glänzende Niederlage voraus, und damit natürlich die Niederlage des Werkes selbst, hielten auch mit diesbezüglichen freundlichen und liebevollen Redensarten keineswegs an sich, indessen — die Sache kam schließlich anders als diese Klugnäcker erhofften, und sie standen nachher selber mit langer Nase da! — Die musikalische Leitung des Unternehmens lag in den Händen von *Anton Seidl*. Jener unvergeßliche, hochgeniale Dirigent kam, wenn ich nicht irre, schon im Monat Januar wöchentlich mehrmals nach Berlin, um uns zu bilden. Zunächst schienen aber seine Bildungsversuche auf unfruchtbaren Boden zu fallen, denn die ersten Proben, Bläser und Streicher natürlich zunächst getrennt, waren einfach fürchterlich. — Auch Angelo Neumann, der der Vorbereitungen wegen viel in Berlin war und sich gerne den Ohrenschmaus des Zuhörens leistete, war anfangs, wie er später offen eingestand, gänzlich verzagt. Für die Leistungen eines Orchesters ist jedoch dessen künstlerische Zusammensetzung im Grunde genommen viel weniger ausschlaggebend als das Genie des Leiters. Es war geradezu wunderbar, wie Seidl es verstand, das Orchester von Probe zu Probe zu heben. Er entwickelte eine stets gleichmäßige, unerschütterliche Ruhe, kein Wort harten Tadels fiel, sondern in der aufmunterndsten Weise wußte er uns derartig anzuspornen, daß die Veteranen, Kunstjünger wie die hinzugezogenen Hilfskräfte (hauptsächlich für die verschiedenen in unserem Orchester nicht vorhandenen Blasinstrumente) sich nach Möglichkeit in Eifer und Leistungen zu überbieten suchten. Schließlich war das vielseits für unmöglich Gehaltene erreicht, sämtliche vier Teile des Werkes klappten tadellos, und in edler Bescheidenheit möchte ich nicht unerwähnt lassen, daß Seidl so freundlich war, mir wegen meiner durch meine Opernkenntnis bedingten Schlagfertigkeit, welche ich in den Proben zu bewähren oft genug Gelegenheit fand, seine besondere Anerkennung auszusprechen. Angelo Neumann konnte erleichtert aufatmen, denn von den Leistungen des Orchesters war nicht in letzter Linie der Erfolg des Werkes abhängig.



ANGELO NEUMANN.
Holzschnitt aus dem Jahre 1881, zur Zeit der Berliner Nibelungen-Aufführung.

Und nun begannen die Bühnenproben. Welch herrliche Schar von Sangeskünstlern hatte sich vereinigt! Ich erinnere nur an Frau *Materna*, Frau *Reicher-Hindermann*, *Heinrich* und *Therese Vogl*, *v. Reichenberg*, *Orlanda Riegler* und last

not least den wohl unübertroffenen Verkörperer des Mime, *Julius Lieban*. Schwere Tage hatten wir alle durchzumachen, denn zu den Hauptproben wurde *Wagner* selbst erwartet. Natürlich war es das allgemeine Bestreben, alle Kräfte aufzubieten, um vor dem gestrengen Meister würdig zu bestehen. Hier, während der Bühnenproben, spielte sich nun eine Episode ab, die wohl fast unbekannt sein wird und die beinahe das ganze Unternehmen ernstlich in Frage gestellt hätte. Im Orchester war nämlich (diskret soll verschwiegen werden, weshalb) eine gewisse Mißstimmung gegen Angelo Neumann entstanden, die schließlich derartig anwuchs, daß nichts weniger beabsichtigt wurde, als — in den Ausstand zu treten! Die Rädelsführer hatten sich schon mit dem damaligen bekannten Rechtsanwalt Dr. Friedmann in Verbindung gesetzt, und in einer einberufenen Versammlung sollte ein Beschluß gefaßt werden. In jener denkwürdigen Versammlung ging es äußerst „munter" her, und Reden und Gegenreden knatterten nur so. Fast hätte die Streikpartei die Oberhand gewonnen, was unabsehbare Folgen gehabt hätte, indessen gelang es schließlich den besonnenen Elementen doch noch, die sich ihrer Macht wohl bewußten Unzufriedenen zu beruhigen und den Frieden und die Einigkeit wieder herzustellen. Aber Angelo! Es ging „um die Wurst" damals, und vielleicht dürfte mir ein kleiner Verdienst in jener Hinsicht nicht abzusprechen sein.

Die Bühnenproben wurden nun ohne weitere Zwischenfälle beendigt, der mit größter Spannung erwartete Tag der Hauptprobe zu „Rheingold" brach an und wir erblickten zum ersten Male die kleine Gestalt des großen Meisters auf der Bühne inmitten der Künstlerschar, mit jedem freundliche Worte und Händedrücke tauschend. Dann trat er an die Rampe, um auch uns freundliche und aufmunternde Worte zu sagen, die den Erfolg hatten, daß die sich schon leise geltend machende Nervenabspannung wie Tau vor der Sonne verschwand und wir in die kampfesfroheste Stimmung kamen. Wenn wir aber nun gehofft hatten, die Hauptproben glatt absolvieren zu können, so erwies sich das als Täuschung, denn der Meister hatte noch vielerlei auszusetzen, besonders in Regieangelegenheiten. Es kam nun wohl auch einige Male vor, daß Wagner etwas, ja sogar äußerst heftig werden konnte. In der Walküre z. B. hatte Frau Materna im Einverständnis mit Anton Seidl eine Stelle in ihrer Partitur ausgelassen. In der Hauptprobe gab Wagner bei der betreffenden Stelle sofort das Zeichen zum Halten und erkundigte sich erregt nach dem Grunde des Striches. Frau Materna erwiderte, sie hätte in Wien die Partie so und nicht anders einstudiert. Diese Erklärung steigerte nur Wagners Zorn. In höchster Erregung donnerte er: „Weil Hanslick und die anderen Esel in Wien es für gut befinden, in meinen Partituren herumzustreichen, wagen Sie so etwas jetzt hier in meiner Gegenwart! Das ist ja ein kaum glaubliches Unterfangen!" (Wagners eigene Worte!)

Frau Materna traten bei diesem elementaren Zornesausbruch die Tränen in die Augen, alle Anwesenden waren höchlichst bestürzt, und es dauerte eine Weile, bis wieder Gemütsruhe eintrat und die Probe ihren Fortgang nehmen konnte. — In einer kurzen Pause der Hauptprobe zum Siegfried erschien Wagner unvermutet im Orchesterraum. Ich genoß die Ehre, dem Meister von Seidl persönlich vorgestellt zu werden. Wagner schüttelte mir kräftig die Hand, und auf meine höfliche Anfrage, ob die Ausführung gewisser schwieriger Violinstellen zur Zufriedenheit gelungen, zollte er ganz rückhaltlose Anerkennung. Ein mir ganz unvergeßlicher Augenblick! Darauf machte der Meister, geleitet von Seidl und mir, einen Rundgang durch das Orchester, begeistert begrüßt und selbst von bezaubernder Liebenswürdigkeit.

Der folgende Tag brachte uns eine Aufgabe, die in den Annalen der Musik wohl einzig dastehen dürfte: D i e H a u p t p r o b e z u r G ö t t e r d ä m m e r u n g dauerte 14 (v i e r z e h n) S t u n d e n, v o n m o r g e n s 10 U h r b i s M i t t e r n a c h t 12 U h r ! Wir hatten nur etwa $1^1/_2$ Stunden Mittagspause und zwei kleinere Pausen! Niemals wieder im Leben bin ich vor eine derartige Gigantenarbeit gestellt, und ohne die Gegenwart Wagners wäre diese Arbeit wohl auch kaum geleistet worden, sondern es wäre im Orchester zu einer offenen Revolte gekommen! Nach einem Zwischenraum von zwei Tagen begann die Aufführung vom ersten Zyklus des „Ringes" unter begeisterter Teilnahme des Publikums. Für Wagner und Angehörige war in der Mitte vom ersten Rang rechts eine Loge reserviert, jedoch leistete der Meister erst am Schluß der Götterdämmerung dem stürmischen Wunsche des begeisterten Publikums, auf der Bühne zu erscheinen, Folge, und hielt dann seine berühmte Rede, die mir noch fast wortgetreu in Erinnerung ist. „Ich müßte der undankbarste Mensch von der Welt sein," so begann Wagner, „wenn ich nicht das dringende Bedürfnis empfinden sollte, Ihnen am heutigen Abend meinen wärmsten Dank auszudrücken für den mir selbst völlig unerwarteten, außerordentlichen Erfolg, den Ihr Wohlwollen meinen Tonschöpfungen bereitet hat. Ich sagte unerwarteten Erfolg, denn ich selbst habe niemals daran gedacht, daß der Ring vor einem großen Publikum in Szene gehen sollte, und am wenigsten vor einem so verwöhnten Publikum wie hier in Berlin. Einzig und allein ist es mein Gedanke gewesen, daß der Ring für Bayreuth und für einen nur kleinen Kreis musikalischer Gesinnungsgenossen, die meinen Ideen mit Verständnis und Wohlwollen folgen, reserviert bliebe. Daher ist mir der außerordentliche Erfolg, den mein Werk bei einem so großen Publikum gefunden hat, ebenso überraschend wie unerwartet und hat mich tief gerührt." — Das Publikum tobte vor Begeisterung und Wagner wurde immer wieder auf die Bühne gejubelt. — Auch die Presse feierte den unbestrittenen Sieg Wagners, und einmütig wurde auch zugestanden, daß das Orchester sich glänzend bewährt hatte. Nur ein Schmerzenskind befand sich unter uns, und das war der Vertreter der Baßklarinette! Dieser, ein ehemals sehr geschätzter Künstler, jetzt aber hochbejahrt, saß mit den andern Bläsern in dem eigens für diese unter der Bühne in Verbindung mit dem eigentlichen Orchesterraum hergestellten Nebenraum, in dem man aber kaum aufrecht stehen konnte, und wo eine fast unerträgliche Hitze herrschte. S. hatte sein eigenes altes Instrument im Gebrauch, das in früheren Jahren gewiß ganz vortrefflich gewesen, jetzt aber, benagt vom Zahn der Zeit, mehrfache Risse und Sprünge aufzuweisen hatte, die sein Besitzer sorgsam mit Wachs verschmierte. Diese Behandlungsweise bewährte sich zunächst ganz vorzüglich und der alte S. entwickelte in den Proben einen prachtvollen Ton. Nicht ganz so einwandsfrei waren seine Leistungen während der Aufführungen, denn infolge der im Bläserraum herrschenden siedheißen Temperatur wurde das Wachs flüssig und daher ereignete es sich häufig, daß die Baßklarinette kickste und urplötzlich und unerwartet gar wilde und wehevolle Töne im Diskant von sich gab, die weder in der Partitur noch in der Stimme verzeichnet waren! Ein Frechdachs im Orchester, der sich darüber verwunderte, daß dieser „Stimmungswechsel" vom Publikum durchaus nicht störend empfunden wurde, vermeinte: „man sollte doch dem Gedanken näher treten, gerade solche Instrumente künftig im Orchester zu verwenden, zwecks Erreichung spontaner und verblüffender Klangwirkungen, und vielleicht unter dem hübschen Namen „Waxophon"!

Auch die beiden anderen Zyklen des „Ringes" verliefen unter begeisterter Anteilnahme. Bei dieser Gelegenheit möchte ich nicht unterlassen zu erwähnen, daß die Aufführung von „Rheingold" nur zwei Stunden und zehn Minuten dauerte, wogegen Aufführungen des Werkes, die ich später andernorts mitmachte, eine wesentlich längere Zeitdauer in Anspruch nahmen. — Den vierten und letzten Zyklus des „Ringes" verherrlichte Wagner wieder mit seiner Gegenwart, und am Schluß sollte es nun zu jenen denkwürdigen Szenen kommen, die wohl verdienen, der Vergessenheit entrissen zu werden. Die letzten Töne der „Götterdämmerung" waren verhallt, begeisterte Rufe nach Wagner durchbrausten das Theater, der Vorhang ging nach einer kleinen Weile auch wieder auseinander, und nun bot sich dem Publikum eine eigenartige Ueberraschung: die gesamten Sänger und Sängerinnen standen in ihren Kostümen malerisch gruppiert auf der Bühne, und aus den Kulissen traten Wagner, Neumann und Seidl, Hand in Hand, und begaben sich unter dem Jubel des Publikums mit würdevollen Schritten zur Rampe. Welch Bild des holden Friedens, welch Bild der süßen Eintracht! Aber leider sollte die Freundschaft binnen wenigen Minuten recht gründlich aus dem Leim gehen. — Wie man es auch erwartete, schien Wagner das Wort ergreifen zu wollen, wurde aber, nach einem schmerzlichen Zucken seines Gesichtes zu urteilen, von Neumann durch einen starken Händedruck zurückgehalten. Dieser lanzierte nun seine eigene Heldengestalt ins Vordertreffen und begann eine Rede. Er dankte, dankte und dankte, dem höchsten und hohen Adel, dem Offizierskorps der Residenz, den hohen Beamten, den Herren Vorgesetzten der beamteten Mitwirkenden in dem Orchester, die den Urlaub der Betreffenden bewilligten, der Presse, dem verehrungswürdigen Publikum, kurzum, er zeigte sich als eine Seele von einem Menschen! Leider mußte der Gute aber die Wahrnehmung machen, daß sich während seiner schönen Rede sowohl im Publikum wie auch unter den Künstlern auf der Bühne eine stets wachsende Erregung geltend machte, und als der Redner nun schließlich pathetisch in die Worte ausbrach: „Und nun zu dir, o erhabener Meister, dem ich die Worte des Dichters zurufe" und sich dabei mit hoch erhobenen Armen in dramatisch wirkungsvoller Weise zur Seite wendete, war Wagner nicht mehr — „momentan"! Umsonst drehte sich Neumann nach allen Richtungen und bewegte in anmutiger und einladender Weise die erhobenen Hände — kein Wagner war zu erblicken, und Seidl nebst den Sangeskünstlern standen wie von Entsetzen gelähmt, wie Bildsäulen da. Der Meister hatte während Angelo Neumanns langer Rede zunächst deutliche Zeichen von Ungeduld von sich gegeben, dann steckte er die Hände in die Hosentaschen, machte kehrt und spazierte von dannen! Neumann beendete schnell seine Rede und der

Vorhang wurde wieder zugezogen. Aber nnu durchbrauste ein Ruf wie Donnerhall nach Wagner das Haus. Während des Lärmens steckte Neumann den Kopf durch die Mitte des Vorhanges und spähte nach Wagners Loge hinauf, aber die war und blieb leer! Nun ging der Vorhang abermals auseinander. Neumann trat wieder vor und erklärte, bleich vor Aufregung: der Meister wäre plötzlich unpäßlich geworden und fühlte sich nicht imstande zu erscheinen. Daher wäre er, Neumann, beauftragt, seine Gefühle zum Ausdruck zu bringen! Weiter kam der Redner aber nicht, er starrte und starrte entgeistert nach Wagners Loge, wo der Meister soeben in Ueberzieher und Barett erschienen war und sich vor dem freudejauchzenden Publikum verneigte! Der unglückliche Neumann wurde durch den mitleidigen Vorhang seiner peinvollen Situation entzogen und den ulkig angelegten Berlinern war diese gratis genossene Extravorstellung „einfach wonnig"! — Hinter der Bühne folgte nun ein böses Nachspiel. Hier standen sich Seidl und Neumann zornbebend gegenüber und bekränzten sich mit Redeblüten, deren Anwendung weder im Albertischen Komplimentierbuch, noch in Knigges Umgang mit Menschen empfohlen wird. Die kostümierten Helden und Heldinnen, Mannen und Manninnen, tosten wild durcheinander, und hoch oben auf dem Schnürboden da saß der Theaterteufel und fauchte mit vollen Backen in das Chaos. — — Dies kleine Intermezzo kann natürlich vom Ruhmesblatte des Theaterdirektors Neumann nichts fortnehmen!

Ich habe Wagner persönlich nie wieder gesehen. Als ich 1886 bei den Festspielen in Bayreuth mitwirkte, deckte ihn der kühle Rasen. Wohl sollte ich aber Anton Seidl dort antreffen, der von Amerika, wo er in glänzender Stellung wirkte, zum Besuch der Festspiele gekommen war. Es folgte eine herzliche Begrüßung und Erinnerungen an die gemeinsam verlebten Zeiten wurden ausgetauscht. Da konnte ich es mir denn nicht verkneifen, mit sanftem Vorwurf vorzubringen, daß ich derzeit nie am Freisein teilnehmen durfte, sondern den ganzen Dienst tun mußte. Seidl klopfte mir begütigend auf die Schulter und sagte jovial: „Schaun's, lieber Venzoni, wie ich Ihnen damals schon sagte, es war ein Unterschied, wer da geigte, und Sie mußte ich festhalten, das werden Sie mir doch jetzt selbst zugeben, und, na — gesundheitlich scheinen Sie keinen Nachteil davongetragen zu haben." — Auch diesen prächtigen Menschen und großartigen Dirigenten sollte ich nicht wiedersehen. Er erlag in Amerika den Folgen einer Konservenvergiftung.

Angelo Neumann wurde Theaterdirektor in Prag. Niemals darf vergessen werden, daß es nur seiner unermüdlichen Tatkraft zu verdanken ist, daß „Der Ring des Nibelungen" in Berlin 1881 trotz der schwierigsten äußeren Umstände und trotz der stärksten Gegnerschaft den Weg ins große Publikum fand. Und schließlich möge es auch in der Erinnerung bleiben, daß das Orchester, das dem Werke mit zum Siege verhalf, nur ein Symphonie-Orchester war, als solches ohne die geringste bisherige Opernroutine und bestehend aus Veteranen und Milchbärten. Und wie der alte Landsknecht in der Erinnerung der kriegerischen Ruhmestaten, so rufe auch ich in der Erinnerung an die geschilderte Zeit aus: „Und ich war auch dabei!"

Hjalmar Venzoni (Hannover).

Berliner Wandelungen.

Erster Saisonbericht.

Es ist Zeit, daß man bei einem Berliner Referat einmal etwas weiter ausholt, damit die Leser der „N. M.-Z." Gelegenheit haben, ihr Bild vom Konzertleben in der Reichshauptstadt so weit zu ergänzen, daß sie mit ungefährer Genauigkeit wissen, von welcher Bedeutung dieses oder jenes Ereignis ist und wie seine Wichtigkeit sich zum Ganzen verhält. Daß in Berlin große, durchgreifende Umgestaltungen in Bewegung sind, ist keine Frage mehr. In einer Stadt, wo so erschreckend viel Musik gemacht wird, kann sich, besonders in Anbetracht der in musikalischen Dingen immer nachdenklicher werdenden Jugend, selbst das Beste der Meister nicht beständig frisch erhalten. Man verlangt nach noch Frischerem, nach Werken, die nicht nur vergangene Zeiten in vollendeter Kunst und Schönheit spiegeln, sondern man sehnt sich nach Ausdruck und Spiegelung u n s e r e r Zeit, unserer starken, nach Selbständigkeit drängenden geistigen Strömungen, nach kunstvoller Idealisierung unserer j e t z i g e n Wünsche, Hoffnungen und, soweit erkennbar, Ziele. Man tadele auch nicht, wenn in jugendlichem Feuer einer oder der andere einmal meint, die Klassiker seien nun bald überwunden. Zu den Klassikern kehren sicherlich alle wieder zurück, wenn sie auch erst einmal eine Weile von ihnen fern gewesen sind. [Kürzlich erzählte ein Freund von *Richard Strauß*, daß dieser, als er die Einleitung zum dritten Akt des „Rosenkavaliers", eine Fuge, schrieb, einige Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" wieder studiert habe, und dann aus hellem Entzücken über die Kunst Meister Johann Sebastians mehrere Wochen hindurch täglich das Buch in Händen gehabt habe: man bedenke, Richard Strauß, unser größter lebender Kompositionstechniker! Wenn der auf Bach zurückgreift, so braucht sich kein jüngerer Komponist zu genieren.] Die Jugend ist es nun einmal, die das Bestehende ändert, und wo sie glaubt ein Instrument zu finden, das ihre Hoffnungen verwirklichen könnte, da schart sie sich zusammen, und dann ist auch sie eine kraftvolle Macht gegenüber der größeren numerischen Stärke derjenigen, die sich am Führerseil der Traditionen festhalten. Das „Instrument" der Berliner Jugend — und hierzu muß man nicht nur die an Jahren Jungen, sondern auch die geistig noch jungen Aelteren rechnen — ist das „Blüthner-Orchester". Durch das lange angestrebte und nun im dritten Existenzjahre auch als dauernd gesichert zu betrachtende zweite große Konzertorchester ist die Möglichkeit zur Sezession geboten und auch immer energischer ergriffen worden. Mag auch das neue Orchester noch nicht die Vorzüge des älteren Philharmonischen Orchesters oder gar der Königl. Kapelle haben, es ist da und *Oskar Fried*, *Siegmund von Hausegger* und *Josef Stransky* (alphabetisch) führen es zu immer weiterer Vollkommenheit und, was die Hauptsache ist, ziehen, jeder für sich, ein Publikum heran, das der frischen, überlegenen Kraft, dem fesselnd persönlichen Stil der drei Dirigenten und den mutig aus neuen Werken zusammengestellten und mit Begeisterung ausgeführten Programmen stetig größer werdendes Interesse entgegenbringt. Man kann ruhig sagen, daß sich in den Konzerten Frieds, Hauseggers und Stranskys die gegenwärtige musikalische Intelligenz von Berlin versammelt, die nicht aus „gesellschaftlicher Notwendigkeit" in Konzerte geht, sondern aus Interesse an den aufgeführten Werken und weil man dort einer Aufführung gewiß ist, die nicht der Eitelkeit eines nur auf Abglättung, Wohlklang und Erhaltung seiner populären Stellung berechnenden Dirigenten dient.

Aber auch an einer anderen, bedeutsamen Stelle regen sich neue, frische Kräfte, die sozusagen ein moralisches Fundament bilden für das, was mit dem Blüthner-Orchester rastlos nach vorwärts drängt. Das sind die „Symphonie-Abende der Königl. Kapelle" unter *Richard Straußens* Leitung. Gerade in diesem Winter sind dort Programme zu hören, die hauptsächlich die Jüngstvergangenheit zur Selbstverständlichkeit stempeln. Das ist freilich manchen alten Habitués dieser Konzerte durchaus nicht recht, und so erlebt man das im feierlichen Königl. Opernhause, wo bekanntlich diese Konzerte stattfinden, besonders amüsante Schauspiel eines in zwei Lager gespaltenen Publikums, das je nach Bedarf zischt und pfeift oder Bravo ruft und klatscht. Allerdings hatte auch früher Weingartner fortschrittliche Programme für die Symphonie-Abende durchgeführt, aber doch mit viel größerer Vorsicht als Strauß. Man rechnet es ihm in manchen Quartieren etwas böse an, daß er heuer seine sämtlichen symphonischen Dichtungen nacheinander aufführt und zugleich in jedem Konzert eine Symphonie von Beethoven interpretiert: etwa wie wenn Strauß sich durchaus neben Beethoven stellen will. Das ist natürlich Unsinn aus Neid; denn Strauß hat auch noch andere Meister in seinen Programmen, z. B. Liszt, dessen mystisch-grotesk angehauchte Faust-Szenen wir neulich in wahrhaft vollkommener Darstellung hören konnten, die Phantastische Symphonie von Berlioz, drei „Nocturnes" (Nuages, Kermesse, Sirènes) von Debussy, sehr wirkungsvoll, aber wenig anerkannt aufgeführt, um nur die Hauptsachen zu erwähnen. — Wenn nun in einem der vorangehenden Sätze von der Jüngstvergangenheit gesprochen worden ist, so sei hier gleich noch gesagt, daß man Richard Straußens symphonische Werke zweifellos auch dazu rechnen kann, ohne ihm damit zu nahe zu treten, denn den darin benützten Stil hat er in den Opern natürlich nicht beibehalten können. Immerhin darf man schon einmal die Frage stellen: Wie wird die nächste symphonische Komposition von ihm aussehen? (Oder man kann fragen: Wird Strauß noch eine schreiben? K a n n er es noch? Red.) Das Wesentliche bei diesen Konzerten (um sie in den allgemeinen Rahmen des Berliner Musiklebens einzureihen) bleibt aber die durch die Selbstverständlichkeit ihres Ausdrucks so sehr überzeugende Persönlichkeit des Dirigenten Strauß, der selbst mit sehr subjektiven Auffassungen Beethovenscher Werke noch immer recht behalten hat.

Und nun die „Philharmonischen Konzerte". Ja, so wie zu Bülows Zeiten sind sie schon lange nicht mehr. Ihrem Dirigenten und ihren Programmen nach sind sie durchaus nicht altmodisch, und doch hat man bei ihnen das Gefühl der Rückständigkeit. Und es liegt nahe, *Nikisch* dafür verantwortlich zu machen, der ja in künstlerischer Hinsicht obenan steht. Das Direktionsgenie Arthur Nikischs wird kein Mensch bestreiten, ebensowenig seine grundmusikalische

Begabung. Aber eines fehlt bei ihm, und das empfindet man besonders deutlich, weil gerade alle die anderen Dirigenten ständiger Berliner Konzerte es in ausgesprochenem Maße haben: das vollkommen bewußte Erfassen und Deuten des Inhalts der Kunstwerke außer dem instinktiven Erfassen des rein Musikalischen, welch letzteres wiederum die Hauptstärke von Nikisch ist. Der moderne Dirigent kann aber ohne sehr solide geistige Grundlage den modernen Werken von Brahms, Bruckner, Liszt, Berlioz, Wagner an nicht mehr gerecht werden. Die Musik ist nun einmal in das Stadium eingetreten, wo sie nicht nur unbestimmtes Empfinden ist, sondern auch eine Kunst des Bewußtseins, wie die Literatur, Malerei und Bildhauerei es schon lange sind. Wer eine wirklich bedeutende Komposition schaffen will, darf eben nicht bloß ein ungewöhnlich stark veranlagter Musiker sein, sondern er muß auch die Befähigung haben, den Flug seiner Phantasie auf ebenso starke gedankliche wie rein musikalische Elemente zu richten. Und eine solche Kunst erfordert andere Interpreten, als es mit wenigen Ausnahmen die bisherigen gewesen sind und Arthur Nikisch es noch ist. Geradezu einen unbedachten Fehler aber begeht Nikisch damit, daß er häufig in Berlin dieselben Werke aufführt wie in Leipzig. Damit soll nichts gegen Leipzig gesagt werden. Aber das Berliner Musikleben ist von dem Leipziger so total verschieden, daß die Zurückhaltung des Berliner Publikums, besonders gegen Novitäten sehr verständlich ist — Novitäten, für die das Gewandhaus für Leipzig der einzig richtige Platz ist, wogegen in Berlin, wo das Neue zum Neuen in einem ganz anderen Verhältnis steht, die Philharmonischen Konzerte ein ungemein hohes Niveau halten sollten. Ein anderer Fehler der Philharmonischen Konzerte ist der, daß sie ganz ausgesprochen geschäftlichen Zwecken dienen, deren Zusammenhänge der Zuhörer und noch weniger der Leser von Musikberichten im Reich nicht leicht erraten kann. Gestützt auf das Ansehen, das diese Konzerte allgemein haben, benützt sie ihre Unternehmerin nicht selten, um namhafte Künstler, die ihr untreu zu werden drohen, wieder an sich zu fesseln — eine diplomatische Handlung, gegen die nichts einzuwenden ist, weil die Kunst darunter kaum jemals leidet, — und, was dagegen sehr bedenklich ist, um junge, noch nicht genügend gereifte, aber mehr als genügend protegierte oder persönlich beliebte Musiker zu lancieren; denn „Solist der Philharmonischen Konzerte in Berlin" gilt bei vielen mit den Verhältnissen nicht genügend vertrauten Musikdirektoren und Vereinsvorständen als eine Versicherung gegen Mißgriffe bei der Wahl der Solisten. Mancher wird aber schon erfahren haben, daß die Versicherung unter Umständen eine recht einseitige ist, darum seien hier diese Dinge einmal an die Oeffentlichkeit gebracht. Und dabei gibt es so viele wirklich vortreffliche junge Künstler, die wahrhaftig verdienten, einer derartigen Erleichterung ihrer Karriere teilhaftig zu werden! — Und mit der Berücksichtigung lebender Komponisten geht es gelegentlich ähnlich, besonders wenn sie einflußreiche Stellungen halten. „Erst das Geschäft und dann die Kunst" — so lautet der Wahlspruch vieler Konzertdirektionen. Um den Rahmen der Betrachtungen zu schließen, muß man sich darein finden, daß die Philharmonischen Konzerte nach der Ansicht der ohne Begeisterungsbrille Schauenden in den Hintergrund geraten. Wenn es bereits so weit gekommen ist, daß der finanzielle Erfolg der öffentlichen Generalprobe nicht mehr vom Programm und dem Dirigenten abhängig ist, sondern von der Zugkraft des Solisten, so wird damit die allgemeine Ansicht bestätigt. Das war zu Zeiten Hans v. Bülows und Hermann Wolffs anders. — Wer aber dem Zug der Zeit nicht zu folgen vermag, der sieht sich eines Tages verlassen stehen, denn der Verstand der Menge ist nun einmal gesund genug, um sich dort angezogen zu fühlen, wo wirklich frisches pulsierendes Leben ist.

Damit sei das Bild abgeschlossen, in dem die Wandelungen vor sich gehen. Bei der Besprechung der Hauptereignisse in den Konzerten selbst werden auch die Chorvereinigungen erwähnt werden, über die wohl Dirigentenwechsel, aber kein umgestaltendes Schicksal hereingebrochen ist.

H. W. Draber.

Zur Braunschweiger Hoftheaterkrise.

Nun haben zu den Vorkommnissen am Braunschweiger Hoftheater (siehe Heft 7) auch die vier Hof- und Oberhofämter mit einer Erklärung in den amtlichen „Braunschweiger Nachrichten" Stellung genommen. Aus der Erklärung geht hervor, daß die Pensionierung des Hofkapellmeisters *Riedel* mit dessen Streit mit der Hofopernsängerin *Roeder* nichts zu tun hat, daß vielmehr aus Rücksicht auf das hohe Alter Riedels und auf ein Fortschreiten der Leistungen der Oper eine jüngere Hilfskraft diesem zur Seite gestellt werden sollte. Weiter besagt die Erklärung, daß der Entschluß, das Engagement der Hofopernsängerin Roeder nicht zu erneuern, bereits vor Bekanntwerden der gegenseitigen Klagen gefaßt war. Die Ausführung der eventuell in Erwägung gezogenen Pensionierung des Hofkapellmeisters Riedel wurde lediglich beschleunigt durch die Begleitumstände, die bei der beigelegten Klage und Widerklage zutage getreten waren. Die schroffe Form des an den Hofkapellmeister Riedel unter dem 12. Dezember v. J. gerichteten Schreibens fällt allein dem Generalintendanten Freiherrn *v. Wangenheim* zur Last, der die volle Verantwortung dafür durch Einreichung seines Pensionierungsgesuches übernommen hat. — Völlige Klarheit scheint uns dadurch in die peinliche Angelegenheit nicht gebracht. Jedenfalls aber ist nun auch außer den Oberhofämtern der Generalintendant des Hoftheaters, Freiherr *v. Wangenheim*; gleich uns der Ansicht, daß der Ton des Abschiedsbriefes an Hofkapellmeister *Riedel* nicht der rechte gewesen war. Er hat deshalb als Mann in einem Schreiben an Riedel erklärt, daß er eingesehen habe, der Kündigungsbrief habe nicht die gehörige Form gehabt. Komplizierter wird die Angelegenheit wieder dadurch, daß *Carlotta Roeder* ein verblüffend wirkendes Schreiben an die Presse gerichtet hat, Hofkapellmeister Riedel habe sie deshalb in den Proben nicht gebührend behandelt, weil sie Anträge von ihm früher abgewiesen habe! Es schwebt nun eine neue Klage, weil Riedel den Spieß umgedreht und der Ehre des Frl. Roeder aufs neue nahegetreten sei. Wörtlich heißt es in dem Brief: „Jedenfalls mußte aber Herr Riedel am 17. Oktober vorigen Jahres mir gegenüber offiziell sowohl seine abfällige Aeußerung über meine Gesangskunst, als auch die Behauptung, ich hätte mich meinerseits ihm jemals unpassend genähert, mit dem Ausdrucke des Bedauerns als unrichtig zurücknehmen." Auf dies Schreiben liegt zurzeit noch keine Antwort des Hofkapellmeisters vor.

Weiter wird uns aus *Braunschweig* von unserem *St.*-Korrespondenten zu der Affäre geschrieben: „Der Herzog-Regent kehrte erst am Silvesterabend von seinem Schloß Wiligron in Mecklenburg hierher zurück. Für diesen Tag erwartete man also wichtige Entscheidungen; statt der gehofften Antwort reichten Generalintendant *v. Wangenheim* und Operndirektor *Hans Frederigk* die Entlassungsgesuche ein, die auch angenommen wurden. Als viertes Opfer fiel natürlich auch Frl. *Roeder*, die den Stein ins Rollen gebracht, diesen Ausgang aber nicht beabsichtigt hatte; sie konnte nicht wieder auftreten, da man bei ihrem Erscheinen auf die schlimmsten Szenen gefaßt sein mußte. Glücklicherweise hatte man schon mit Frau *Kallensee* (Karlsruhe), Frl. *Liebert* (Bremen) und Frau *v. Beringe* (Berlin) Gastspielverträge fest abgeschlossen, so daß der Spielplan zunächst nicht leidet; alle weiteren Verhandlungen mit Künstlern wurden aber abgebrochen, da der Generalintendant sofort zu seiner hochbetagten Mutter nach Koburg reiste und seine Stellvertreter weitere Verpflichtungen nicht übernehmen wollten. Natürlich liefen „umgehend" Bewerbungen aus allen Himmelsrichtungen um die Stelle des Hofkapellmeisters ein, vielfach brachte man *Max Schillings*, den guten Bekannten des Herzog-Regenten, mit der Angelegenheit in Verbindung; er beteuerte aber seinem Kollegen Riedel brieflich, daß er der Sache völlig unbeteiligt gegenüberstehe. Schillings leidet aber, nebenbei bemerkt, unschuldigerweise unter den Verhältnissen, denn am 9. Dezember wurde seine „Ingwelde" als künstlerische Gabe dem Herzog-Regenten geboten und errang großen, berechtigten Erfolg. Der Komponist hatte seinen Besuch zugesagt, wurde aber in letzter Stunde verhindert und versprach ihn für die Wiederholung seiner Oper, die an der Erkrankung eines Mitwirkenden scheiterte. Um nun dem Publikum keine Gelegenheit zu Demonstrationen zu geben, ließ man Riedel nicht dirigieren, sondern setzte nur Werke an, die der Leitung des Hofmusikdirektors *Clarus* unterstanden: so verschwand „Ingwelde" und wird vorläufig auch nicht wieder erscheinen. Das Schicksal eines Bühnenwerkes hängt oft von wunderlichen Umständen ab. Als vorige Woche *Felix Mottl* mit einem jüngeren Kapellmeister hier angemeldet war, gab es natürlich nur eine Erklärung dieser Reise. Tatsache ist, daß die Behörde mit einem seiner Schüler, Kapellmeister *Schilling-Ziemßen*, Unterhandlungen anknüpfte, deren Abschluß aber noch in weiter Ferne liegt. Inzwischen wuchs Riedels Beliebtheit von Tage zu Tage, Neujahr bejubelte man ihn wieder nach dem „Fliegenden Holländer" in gewohnter Weise, am 2. Januar feierte er seinen 64. Geburtstag, Marmorbüste, Blumen, Glückwunschadresse, Geschenke aller Art bezeugten die allgemeine Liebe und Verehrung!" — —

Es wäre Zeit, daß diese wenig erfreuliche Angelegenheit bald ihre genügende Lösung fände und damit aus dem Bannkreis der deutschen Bühnen verschwände!

Konzerte in Wien.

DIE letzte Spielzeit hatte unter dem Eindruck des Jubelfestes der „Philharmoniker" abgeschlossen. Das Orchester der Hofoper gab durch fünfzig Jahre seine republikanisch organisierten Konzerte, die als erster *Nicolai*, später *Hans Richter*, *Mahler*, verschiedene Gäste und schließlich *Weingartner* leitete. An Klang ist dieses Orchester, was mittlerweile die Münchner Strauß-Woche gezeigt hat, nicht zu übertreffen. Bei genügenden Proben und wenn es den selbstherrlichen Mitgliedern dafürsteht, ist ihr Spiel wohl überhaupt die Erfüllung aller Wünsche. Was aber die Vielherrschaft einer bequemen und wenn schon nicht immer wienerischen, so doch verwienerten Künstlerschar und ihres „Komitees" namentlich der modernen Produktion — auch Brahms war ja einmal „modern" — angetan hat, das steht zwar nicht in der offiziellen Festschrift, die *R. v. Perges* im Verlag von Frommé herausgegeben hat. (Sie ist ihrer Statistik wegen sehr gut brauchbar und zwischen den Zeilen sagt sie auch sonst sehr viel.) Aber man hat es den Herren schon vorgehalten, selbstverständlich ohne die Hoffnung, daß es darum anders würde. Die maßgebende Welt erging sich in den landesüblichen Superlativen.

Das Glück dieser Festzeit ist dem Orchester auch seit dem Beginn der neuen Saison treu. Da *Weingartner* die Hofoper verläßt, ist er dort angelangt, wo man in Wien Huldigungen entgegennimmt, beim Abschied. Und so hat man ihn schließlich auf drei Jahre wieder zum Leiter der Konzerte gewählt, ein ganz außerordentlicher Fall, denn sonst wählt das Orchester nur für ein Jahr. Das bedeutet, daß die philharmonischen Konzerte weiter das sein werden, was sie jetzt sind, mondäne Sonntagsvergnügungen einer Gesellschaftsschichte, die sich Aufregungen — Richard Strauß ist gerade noch hoffähig — vom Leibe hält. Die Neuheiten von heuer: eine symphonische Dichtung von Reifner („Frühling") und Weingartners jüngste Symphonie entsprachen diesem Programm.

Auch von den Programmen der beiden anderen Orchestervereinigungen Wiens wäre manches zu sagen. Man läuft in ziemlich ausgefahrenen Bahnen dahin, hat seine jährlichen Gewohnheiten (Neunte Symphonie), und wenn wieder ein Jahr um ist, so beginnt man getrost das nächste. Warum zum Beispiel niemandem eingefallen ist, heuer wenigstens einmal *Dräseke* aufzuführen, weiß ich nicht. Auf der anderen Seite hat der Wiener *Arnold Schönberg* kürzlich einen großen Triumph mit seinem „Pelleas" (symphonische Dichtung) in Berlin gefeiert. „Brigg fair" von *Delius* aber spielen die b e i d e n Orchester vermutlich dem letzten Tonkünstlerfest nach. Und immer wieder begegnen uns dieselben Namen, während man von ganzen Gruppen, wie den modernen Russen, nichts, von den modernen Franzosen wenig erfährt. Daß in einem Jahre, in dem der österreichische Komponist *Mahler* anläßlich des 50. Geburtstages besonders gefeiert wird, von drei Wiener Orchestern keines eine Note von ihm spielt, ist merkwürdig genug.

Der von *Loewe* geleitete „Konzertverein" hatte wenigstens den klugen Einfall, die Symphonien Bruckners zyklisch vorzuführen. Wenn das der alte Mann erlebt hätte, den hier einer zum andern betteln schickte....

In den „Gesellschaftskonzerten" unter *Schalk* hörte man bisher seltenere Chöre von Brahms und Kantaten von Bach; der neue philharmonische Chor unter *Schreker*, dessen Können und Wagemut zu bewundern sind, versuchte sich mit einem schönen Psalm *Zemlinskys* und — *Nicodés* „Gloria". „Der Merker", unsere neue mit Geschick geleitete Zeitschrift für Theater und Musik, gab ihren zweiten Abend, an dem des kleinen *Erich W. Korngold* Klaviertrio op. 1, ein geradezu erstaunliches Werk, durch Rosé, Walter und Buxbaum aufgeführt wurde, dazu Lieder von Zemlinsky, *Weigl* und anderen, so auch von Gustav Mahlers Frau Alma Maria. Das „Quartett Rosé", unser und vielleicht aller Welt bestes, spielt heuer wieder ausschließlich die Streichquartette Beethovens, daneben trug Arnold Rosé mit dem ausgezeichneten Hofkapellmeister Walter an drei Abenden Beethovens Violinsonaten vollendet vor. Einmal, in einer Ausstellung von Bildern Arnold Schönbergs in der Buchhandlung Heller, wiederholte Rosé Schönbergs zwei Streichquartette, ohne daß diesmal eine andere „Bewegung" entstanden wäre als die der Begeisterung. Ueber die Flut der Solistenkonzerte, Gesangs-, Klavier- und Geigenabende auch nur übersichtlich zu berichten, ist heuer um so weniger möglich, als ein neuer Konzertsaal im Uraniagebäude eröffnet wurde. Uebrigens sehr glücklich eröffnet: durch eine szenische Aufführung von Mozarts „Bastien und Bastienne" und „Les petits riens", Dr. *Richard Batka* sprach zur Einleitung über Mozart und die Zeit der beiden Werke. — Aufs Geratewohl nenne ich, abgesehen von den jährlichen Besuchen der bekanntesten Virtuosen, ein herrliches Cellokonzert von *Casals* (Solostücke von Bach), Liederabende von *Marie L. Debogis*, Frau *Metzger-Froitzheim*, *Elsa Pazeller*. **Dr. Paul Stefan.**

Kritische Rundschau

Graz. Von den vielen Konzerten der heurigen Spielzeit ragte die Wiedergabe von Händels „Debora" durch den „Grazer Singverein" unter *Franz Weiß* als E r s t a u f f ü h r u n g in Oesterreich besonders hervor. Es hatte also ziemlich lange gedauert, bis das Werk, das der Meister im Jahre 1733 für seine Londoner Haymarket-Oper komponiert hatte, in der Ostmark zum Erklingen gebracht wurde. Franz Weiß führte auch den „Männergesangverein", der mit Hegars „Kaiser Karl in der Johannisnacht" eine Meisterleistung bot, zum Siege. Reiche künstlerische Gaben bot der deutsche akademische Gesangverein „Gothia" unter dem feinfühligen Sangwarte Dr. *J. v. Weis-Ostborn* (den stimmungsvollen, interessanten Chor „Licht-Sonnenwenden ist da" von *Richard Heuberger)*. Fast elementar wirkte die Uraufführung des „Morgengesang" für Männerchor, Blechorchester und Orgel vom jungen heimischen Tondichter *Josef Marx*. Außergewöhnliche Beachtung fand der Komponist auch mit seinen tiefgründigen Liedern: innerhalb weniger Wochen wurden in vier Konzerten von Frau *Wiederwald* und den Herren *Ferdinand Jäger*, *Josef v. Manovarda* und *Hermann Jessen* Marx-Lieder mit großem Erfolge gesungen! Jessen brachte auch den einheimischen hochbegabten Tondichter *Fridwig Frischenschlager*, der mit der eben vollendeten Märchenoper „Der Schweinehirt" (nach Andersen) in den hiesigen musikalischen Kreisen Aufsehen erregte, zu verdienten Ehren. Gediegene Orchesterleistungen ließ der „Steierm. Musikverein" unter Dir. *Hans Rosensteiner* hören. Von all den Konzerten auswärtiger Künstler möchte ich nur den Kammermusikabend des Wiener Quartetts *Rosé* erwähnen, der die Bekanntschaft mit dem Trio von *Erich Korngold* vermittelte. Die konzertante Wiedergabe und noch mehr die erläuternde Vorführung des komplizierten Werkes im engen Musikerkreise durch den kleinen Erich löste helles Erstaunen aus. Schließlich sei unserer *Oper* gedacht, deren dermalige Bedeutungslosigkeit durch die prunkvolle Aufführung des gehaltlosen theatralischen Machwerkes „Quo vadis" von *Nouguès* der lieben „Sensation" wegen gekennzeichnet wird. Als wenn es nicht genug gediegene deutsche Opern geben würde, die gar sehr der Aufführung wert sind!

Julius Schuch.

Halle a. S. Allgemein hat die Aufführung der Beethovenschen „Missa solemnis" durch die vorwärtsstrebende „Hallesche Singakademie" unter Leitung von *Willi Wurfschmidt* interessiert. Das Riesenwerk erklang nach 23 Jahren zum erstenmal wieder in unserer Stadt. Aus den bisherigen *Winderstein-Konzerten* sind eine schwungvolle, klanglich überaus feine Ausführung von Liszts „Faust-Symphonie" und Wiedergaben von *K. Bleyles* neuem, viel Interessantes bietendem Cellokonzert (Heinrich Kiefer) sowie Schumanns „Manfred"-Musik (Dr. L. Wüllner als Manfred) als bedeutsame Ereignisse hervorzuheben. Die Symphoniekonzerte des Stadttheater-Orchesters, die in *Ed. Mörike* einen hervorragenden Dirigenten haben, begannen sehr anregend mit einem französischen Abend. Berlioz, Saint-Saëns und Charpentier (Impressions d'Italie) waren vertreten, um drei Entwicklungsperioden zu charakterisieren. Das Orchester spielte einiges recht gut, im großen ganzen fehlt es noch an Ausdruck und Klangschönheit. Neuerdings haben wir auch *populäre Symphoniekonzerte* der verstärkten Kapelle des 36. Inf.-Reg. Im Stadttheater gab es an erwähnenswerten Veranstaltungen Meyerbeers „Afrikanerin" in glänzender Neuinszenierung, Verdis „Othello" in musikalischer Neueinstudierung und Wagners „Götterdämmerung" mit *M. Leffler-Burkhardt* und *Paul Bender* als illustren Gästen (Brünnhilde, Hagen). An vielverheißenden jungen Kräften haben wir die Altistin *Ashlay* und den Tenor *Pawlowsky*.

Paul Klanert.

Sondershausen. Unsern kranken, für 8 Monate hier beurlaubten Generalmusikdirektor *Herfurth* vertritt Prof. *Corbach* als Direktor des Konservatoriums und Dirigent der Symphoniekonzerte unserer Hofkapelle mit großer Umsicht und Energie. Das Konzertleben der Herbstmonate wurde durch einige Neuheiten erfrischt. Auf dem Gebiete der Orchesterkomposition war es *Paul Scheinpflugs* gravitätisch-burleske Ouvertüre zu einem Shakespeareschen Lustspiel, die lebhaft interessierte. Sir Falstaff entbietet daraus gewichtigen Gruß. In Kammermusik (Quartett Corbach, Plümer, Martin, Wörl) wurde höchst Eigenartiges mit einem dreisätzigen Trio für Flöte, Violine und Violoncell von *E. Robert-Hansen* geboten. Die ungewöhnliche Instrumentation ergab originellen Klangreiz. Auf phantastische Wege entführten den Sinn des Hörers drei Klavierstücke „Traumstimmen" von *Fritz Vögely*, vom Komponisten vorgetragen.

Rühmend zu erwähnen ist die Aufführung des Oratoriums „Das verlorene Paradies" von *Enrico Bossi* durch den hiesigen Cäcilien-Verein unter Leitung von *Paul Gremels*. Die Sängerinnen vom Scheidt und Bandel sowie Albert Fischer waren Vertreter der Solopartien.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Im Königl. Opernhaus zu *Berlin* soll im Frühjahr eine italienische Stagione veranstaltet werden. Sie wird unter der Leitung des Kapellmeisters A. Vigna stehen und die Opern „Ernani", „Maskenball" und „Rigoletto" bringen.

— *Karl Goldmarks* „Wintermärchen" ist nun auch in *Leipzig* aufgeführt worden.

— In *Weimar* ist *Tschaikowskys* Oper „Eugen Onegin" dem an modernen Werken nicht überreichen Opernrepertoire angegliedert worden.

— *Siegfried Wagners* neue Oper „Schwarz-Schwanenreich" ist vollendet. Prof. Eduard Reuß hat auch den Klavierauszug fertiggestellt. Dieser und die Partitur werden bei Max Brockhaus in Leipzig erscheinen.

— In der *Regensburger* Oper ist *K. Goldmarks* „Wintermärchen" aufgeführt worden. Heldentenor *Otto* schuf einen gesanglich wie schauspielerisch sehr guten „Leantes". *W.*

— Die dreiaktige romantische Oper „Königin Bertha" des verstorbenen Komponisten *Otto Kurth* (Text von A. von R. Enberg) hat die Uraufführung im Stadttheater zu *Bremerhaven* unter Leitung des Kapellmeisters Hans Zander erlebt.

— Die *Wiener* Volksoper hat die „Salome" von Richard Strauß in ihr Repertoire aufgenommen und damit dem Werke „Bürgerrecht" gegeben, das ihm die Hofoper bisher vorenthalten.

— Wie aus *Florenz* geschrieben wird, hat ein Antiquariat aus dem Besitze eines Antiquars in Bergamo das ungedruckte Manuskript einer einaktigen Oper von *Donizetti*, „Gabriella" betitelt, erworben. Außerdem fand man ein unbekanntes Streichquartett, eine Kantate sowie mehrere Arbeiten desselben Komponisten.

— Auf *Puccini* mit dem „Mädchen aus dem Westen" ist in *New York Humperdinck* mit seinen deutschen „Königskindern" gefolgt und ebenfalls vom Glück begleitet gewesen. Der anwesende Komponist wurde vielmals gerufen. *Alfred Hertz* leitete die Aufführung. Der Klavierauszug der (umgearbeiteten) Märchenoper ist im Verlag von Max Brockhaus (Leipzig) erschienen.

— Die Zeitungen lassen sich aus *New York* melden: Der Direktor der Metropolitan-Oper kündigt eine neue Aera der amerikanischen Oper an. Amerika soll in Zukunft nicht mehr nur die bedeutendsten europäischen Gesangskräfte haben, sondern es soll auch die U r a u f f ü h r u n g e n der Werke der bedeutendsten Komponisten Europas veranstalten. Jetzt schon wird angekündigt, daß das New-Yorker Metropolitan-Opera-House die neueste, noch ungeschriebene Oper von Debussy mit dem gleichfalls erst in der Idee vorhandenen Libretto von D'Annunzio, das das Martyrium des heiligen Sebastian behandelt, angekauft habe (?). Zu diesem Plane gehören übrigens zwei, und es ist doch noch sehr fraglich, ob die Komponisten dem Beispiele Humperdincks folgen werden.

*

— *Richard Wagners* Jugendsymphonie in C (vergleiche den Aufsatz in Heft 5 der N. M.-Z.) soll am 13. Februar, am Todestage des Meisters, ihre erste Wiederaufführung unter Nikisch in einem philharmonischen Konzerte in Berlin erleben. (Die Firma Max Brockhaus in Leipzig hat das Werk von den Erben Wagners erworben.)

— Unter dem Namen „Gesellschaft zur Pflege altklassischer Musik" haben sich der Orchesterverein *Charlottenburger* Musikfreunde und die Vereinigung zur Förderung der Blas-Kammermusik in *Berlin* zusammengeschlossen, um unter Leitung von Gustav Lenzewski in öffentlichen historischen Konzerten die Meisterwerke früherer Kunstepochen zur Aufführung zu bringen. Besondere Berücksichtigung sollen hierbei die Werke Joh. Seb. Bachs finden.

— *Georg Böhms* von Richard Buchmeyer wieder entdeckte Kantate „Mein Freund ist mein" ist in der ersten Hälfte der diesjährigen Konzertzeit wiederholt mit Erfolg aufgeführt worden, so in Halle (Chordirektor Boyde), Magdeburg (Musikdirektor Kuhne), Zürich (Musikdirektor Hindermann); in der zweiten Hälfte wird die Kantate u. a. auch in Bamberg und Ansbach aufgeführt.

— In *Breslau* soll im Jahre 1912 das nächste Bach-Fest stattfinden.

— Der *Posener* „Lehrergesangverein" hat unter Leitung von Musikdirektor *Gambke* einen „Reger-Abend" veranstaltet und zwar mit großem Erfolge.

— Im „Städtischen Singverein" zu *Eisleben* hat für Deutschland die Erstaufführung von Händels Oratorium „Jephta" auf Grund des Originals in Bearbeitung von *H. Stephani* stattgefunden. Jephta wurde komponiert vom 21. Januar bis 30. August 1751; es ist Händels letztes Werk, bei dessen Aufzeichnung er erblindete.

— In *Regensburg* hat der protestantische Kirchenchor Händels Oratorium „Debora" vor ausverkauftem Hause aufgeführt. Die Aufführung aber glich mehr einem Experiment, als einer künstlerischen Tat. *W.*

— In *Altenessen* ist „Quo vadis?" dramatische Szenen für Soli, Chor, Orchester und Orgel von *Felix Nowowiejski* unter *A. A. Knüppels* Leitung mit großem Beifall aufgenommen worden.

— In *Wien-Mödling* hat der erste Männergesangverein, der als Oratorienverein seit 62 Jahren (zurzeit unter der Vorstandschaft Dr. *Alex. Rauch*) einen guten Namen in der Kunstwelt führt, unter der Leitung des Musikdirektors *Ignaz Herbst* als Neuheit dessen Konzertwerk „Das Gewitter" aufgeführt, das zur Wiederholung verlangt wurde. (Unter Hofrat Dr. Kliebert erlebte das Werk mit 300 Sängern und großem Orchester im Jahre 1900 seine Uraufführung.) *K. S.*

— *Smetanas* gesamter Zyklus „Mein Vaterland" ist kürzlich in Prag in einem Konzerte der „Ceska Filharmonie" unter Dr. Zemaneks Leitung aufgeführt worden.

— In *Basel* ist ein neues, großangelegtes Werk von Dr. *Hans Huber* zuerst aufgeführt worden: „Der heilige Hain", Szenen für Chor, Soli und Orchester. Dem Werk liegt eine Dichtung des Schweizers *M. Widmann* zugrunde. Motiv: Erlösung durch die Liebe des Weibes; Ort der Handlung: Indien. Das etwa 1³/₄ Stunden dauernde Werk bot dem Komponisten Gelegenheit, einige recht geistreiche und farbensprühende Szenen zu schreiben, die Frauenchöre scheinen ihm besonders gut gelungen zu sein. „Der heilige Hain" ist dem Basler Gesangverein und seinem Dirigenten, *Hermann Suter*, gewidmet; Chor und Leiter taten ihr Bestes. Der Beifall war außerordentlich. *X.*

— Der Verein „Beethoven-Haus" im *Haag* ladet durch ein künstlerisches (von A. Molkeboer gezeichnetes) Plakat zu einem großen Beethoven-Fest ein, das in der Zeit vom 8. bis 30. April 1911 im Haag stattfinden soll. Das Programm verzeichnet u. a. sämtliche Symphonien Beethovens, die „Missa solemnis", die Violin- und Klaviersonaten, die Trios und Streichquartette sowie „Fidelio". Als Dirigenten werden *H. Viotta*, *Willem Kes* und *S. v. Hausegger* tätig sein. 400 Personen wirken im Chor und 110 im Orchester mit, hervorragende Instrumental- und Gesangssolisten sind verpflichtet.

— In *Krakau* hat die musikalische Gesellschaft unter Leitung des Komponisten *Felix Nowowiejski* eine Schumann-Feier und einen Brahms-Abend veranstaltet. Die tragische Ouvertüre, das Schicksalslied und die IV. Symphonie waren für Krakau Novitäten und machten tiefen Eindruck. — Das nächste Symphoniekonzert bringt Lottis „Crucifixus" für achtstimmigen Chor, Rachmaninoffs symphonische Dichtung „Die Toteninsel", sowie Mahlers III. Symphonie d moll für Orchester, Frauen-, Knabenchor und Altsolo. Für Krakau sind diese Werke ebenfalls neu.

— In *Petersburg* hat sich in einem Kussewitzky-Konzerte das Orchester geweigert, unter *Oskar Fried* zu spielen. Fried hatte geäußert, er wundere sich, daß man ihm statt drei Proben, wie er verlangt, nur zwei bewilligen wolle; um so mehr als ja in Rußland für Geld doch alles zu haben sei. Statt seiner sprang *Mengelberg* (Amsterdam) ein, der für 4000 Rubel (fünf hatte er gefordert) dann Beethovens IX. dirigierte. In Rußland scheint es also mindestens am Geld, für das alles zu haben ist, nicht zu fehlen. Wenn übrigens die Signale recht unterrichtet sind, so ist die Forderung Mengelbergs einfach als unerhört zu bezeichnen.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Eine Wagner-Büste.* Wir bringen unseren Lesern in einer Reproduktion auf Seite 176 eine interessante Neuigkeit. Es ist die wiederaufgefundene Porträtbüste Richard Wagners, die uns als einzige nach dem Leben bezeichnet wird. Sie stammt von dem verstorbenen bedeutenden Bildhauer *Lorenz Gedon* und wurde in München modelliert. Nach dem im Jahre 1883 erfolgten Tode des Künstlers kam das Wachsmodell der Büste in die kgl. Erzgießerei in München, wo es Professor *F. v. Miller* nun gefunden hat. Wie wir weiter erfahren, wird dort die Büste in wenigen Exemplaren in Bronze gegossen. Eine allgemeinere Verbreitung wäre zu wünschen.

— *Zur Frage des Schulgesang-Unterrichts.* Man schreibt uns: Im Seminar für Schulgesanglehrer und -Lehrerinnen des *Tonika-Do-Bundes* in Hannover hat am 12. Dezember unter Vorsitz des königl. Schulrats Dr. Wespy und in Gegenwart der Prüfungskommissare Kammersänger Hermann Brune,

Prof. Alexis Holländer (Berlin), Frl. Maria Leo (Berlin) und des gesamten Lehrerkollegiums die erste mündliche Schlußprüfung nach einjährigem Unterrichtskursus stattgefunden, der am 6. Dezember die schriftliche Prüfung in Gehörbildung und Theorie vorausgegangen war. Die sieben Kandidatinnen wurden geprüft: 1. in Pädagogik (praktisch und theoretisch), 2. in Gehörbildung (Musikdiktat, Niederschreiben bekannter Melodien aus dem Gedächtnis, vom Blatt singen einzeln und im Chor), 3. in Theorie (Harmonisation einer Melodie, Aussetzen eines bezifferten Basses und Hinzufügen einer zweiten Stimme zu einer gegebenen Melodie und in Akkordanalyse. Am Klavier: Kadenzen, Modulationen und Transposition von Choralen). 4. in Stimmbildung (Vortrag eines Gedichtes und eines Liedes und Fragen über Organlehre), 5. in Musikgeschichte, Akustik und Instrumentenlehre, 6. in Klavierspiel (Vortrag eines vorbereiteten Stückes und einer Begleitung vom Blatt). Außerdem hatte jede Kandidatin eine Dirigierprobe eines mehrstimmigen Chorsatzes und eine Lehrprobe über ein gegebenes Thema abzulegen. Die sieben Kandidatinnen bestanden sämtlich die Prüfung, vier davon mit dem Prädikat Sehr gut und drei mit dem Prädikat Gut. Der nächste Kursus des Seminars beginnt Ostern 1911; der Lehrplan wird den Anforderungen der neuen, im Juli 1910 erschienenen Prüfungsordnung für Schulgesanglehrer und -Lehrerinnen an höheren Schulen in Preußen (siehe Heft 5 der „N. M.-Z.") angepaßt. Das Hannoversche Seminar wird also die erste Vorbereitungsstätte sein, die ihre Zöglinge nach Art der wissenschaftlichen Seminare vorbildet und direkt der staatlichen Prüfung zuführt. Dem neuen Frauenberuf, der staatlich angestellten Gesanglehrerin, sind dadurch die Wege geebnet.

— *Reform des Musikprüfungs- und Berechtigungswesens in Oesterreich.* In Wien haben unter Vorsitz des Präsidenten der Akademie Dr. Ritter *v. Wiener* die abschließenden Beratungen über eine im Verordnungswege zu erfolgende Neuregelung des Prüfungs- und Berechtigungswesens auf musikalischem Gebiete, insbesondere hinsichtlich der Reform der Musikstaatsprüfungen stattgefunden. Den Konferenzen war auch der Mitvorsitzende der Prager k. k. Musikprüfungskommission, Bezirkshauptmann Baron *Prochazka*, beigezogen, der das Generalreferat über das gedachte Prüfungs- und Berechtigungswesen bei dem im Frühjahre 1911 in Wien stattfindenden ersten Oesterreichischen musikpädagogischen Kongresse führen soll.

— *Lisztiana.* Das bescheidene Haus in *Raiding* (Ungarn), wo Franz Liszt das Licht der Welt erblickt hat, ist zurzeit bloß durch eine Gedächtnistafel bezeichnet. Nun, da sich der 100. Geburtstag des Meisters nähert, hat die große Gemeinde der Liszt-Verehrer in Ungarn den Plan gefaßt, ein der Bedeutung Liszts würdiges, künstlerisches Denkmal zu errichten. Wie der „Pester Lloyd" mitteilt, hat ein Komitee, an dessen Spitze Fürst Nikolaus Esterházy, Unterrichtsminister Graf Johann Zichy und Obergespan Dr. Baán stehen, eine Sammlung eingeleitet.

— *Vortrag.* Ueber ein neues Tonartensystem hat Professor *Julius Major* in Wien unter den Auspizien der Internationalen Musik-Gesellschaft gesprochen.

— *Sibirische Verbrecherlieder in Hamburg.* Das „Karl-Schultze-Theater" hat von der Polizei die Erlaubnis erhalten, daß das Ensemble der Oper in Tiflis die sibirischen Verbrecherlieder aufführt. Es ist recht begreiflich, daß die Behörden in Moskau und Petersburg dort ihre Genehmigung verweigerten, um durch den Anblick der traurigen Gestalten keine Erbitterung gegen die Regierung hervorzurufen. Warum aber die Polizei in Berlin ein ähnliches Verbot erließ, das ist unverständlich. Die von Kurt Asram und Wilhelm Hartenveld gesammelten Melodien haben einen großen musikwissenschaftlichen Wert und ihre dramatische Verschmelzung mit Szenen aus dem sibirischen Volksleben ist geschickt und interessant. Etwas ganz Neues und Ursprüngliches bieten die Lieder, die den Schmerzen und Qualen der Sträflinge entquollen sind. Eine elementare Gewalt kommt in diesen Tönen zum Ausdruck, die zugleich ein plastisches Lokalkolorit tragen. Die einheitliche Handlung zeigt die dürftigen Lebensformen der sibirischen Bewohner in den unwirtlichen, aber imposanten Tundren, ihre schlichten Hütten, ihre temperamentvollen Volkstänze, ihre Freude am Osterfeste und ihr Mitleid mit den Gefangenen. Wenn diese ihren Weg nach den Bleibergwerken zurücklegen, finden sie eine gastliche Bewirtung bei teilnahmsvollen Menschen, und bei solchen Gelegenheiten erschallen die Weisen, die von einer unsäglichen Sehnsucht, von einer herben Naturfreude und einer tiefen Schwermut getragen werden. Die Stimmen der Künstler sind frisch und stark und bringen die ganze echte und höchst originelle Melodik zur Geltung. Der Rhythmus ist von seltener Kraft und Eindrucksfähigkeit und wird unterstützt durch die Begleitung der Ketten, die ein ganzes Orchester zu ergänzen scheinen. Das Leitmotiv wird von den weiblichen Gefangenen auf papierüberzogenen Kämmen geblasen, und fast ohne Worte erhebt sich der Gesang zum Himmel. (Sonderbar! Red.) Es sind Volkslieder von bester Prägung und sie lösten einen stürmischen, wohlverdienten Beifall aus. *M. B.*

— *Von der Geige.* In den Tageszeitungen lesen wir folgende sensationelle Nachricht: „Eine Geige für 120 000 Mark. *Jan Kubelik* hat für den Riesenpreis von 120 000 Mark die schönste Stradivarigeige der Welt, den berühmten „Emperor", käuflich erworben. Der Künstler hat das Instrument aus einer berühmten englischen Sammlung erstanden. Die Geige soll einen zauberhaften Klang besitzen. Diese Geige wird Jan Kubelik in Berlin in seinem Konzert am 27. Januar im Blüthnersaal, das er mit dem Blüthnerorchester veranstaltet, zum ersten Male öffentlich spielen." Wenn Kauf und Preis stimmen, so hat Kubelik, der technische Rekordmann unter den Geigern, nun auch den höchsten Preisrekord für eine Geige aufgestellt. Das genannte Instrument war nach früheren Blättermeldungen auf 200 000 Mark Verkaufspreis vom Eigentümer angesetzt. Wir haben seinerzeit uns an dieser Stelle darüber ausgelassen. Selbstredend ist auch der von Kubelik bezahlte Preis ein Luxuspreis. Die ganze Notiz schmeckt etwas reichlich nach Reklame. *E. H.*

— *Konzertprogramme der Gegenwart.* Die von Hugo Schlemüller in Frankfurt a. M. herausgegebene, für jeden Musiker unentbehrlich gewordene Programmsammlung enthält in ihrer neuesten Nummer die Programme von etwa *100 Klavierabenden*, aus denen jeder Pianist reiches Material für sein Repertoire schöpfen kann.

— *Versteigerung.* Auf die Versteigerung von Musiker-Autographen durch die renommierte Firma *Henrici* vom 25.—27. Januar in Berlin machen wir unsere Leser besonders aufmerksam. Näheres siehe die Anzeige auf dem Umschlag.

— *Für den Klavierunterricht.* Im vorigen Hefte ist bei Besprechung von *Brahms'* Intermezzo (op. 177 No. 3) die Metronombezeichnung durch einen Druckfehler falsch bezeichnet. Es muß natürlich heißen ♪ = 72 (nicht ♩ = 72).

— *Preiserteilung.* Die Preise im Walzer-Wettbewerb der „Woche" sind nach Breslau, Wien und Stettin gefallen. Kapellmeister *Siegfried Elsner*, Frl. *Fay-Foster* und Tonkünstler *Philipp Gretscher* sind die Sieger. Das Preisrichteramt hatten übernommen: Kapellmeister Prof. Dr. Beier aus Kassel, ferner aus Berlin Prof. Grawert, erster Armee-Musikinspizient, Prof. Hans Hermann, Prof. Dr. Krebs und K. K. Hofballmusikdirektor Johann Strauß. 970 Walzer waren dem Preisrichter-Kollegium von einem Vorprüfungs-Ausschuß vorgelegt worden, und unter diesen siebten die Preisrichter so lange, bis erst 65, dann 18 und schließlich neun Walzer übrigblieben. Außer den drei preisgekrönten wurden weitere sechs Walzer von der „Woche" zum Ankauf erworben. Diese neun Kompositionen sollen unter dem Titel „Tanzwalzer der Woche" Anfang Februar im Druck erscheinen. Wir werden uns die Arbeiten der Preisgekrönten und die der Preisrichter dann näher ansehen.

— *Preiserteilung.* Die Böhmische Kaiser-Franz-Josef-Akademie für Wissenschaft und Kunst in *Prag* hat einen ersten Preis von 2000 Kronen an *Josef Suk* für seine Tondichtung „Ein Sommermärchen", einen zweiten für die symphonische Epopöe „Ideale" an *Rudolf Karel*, und einen dritten von 500 Kronen an *Ottokar Sin* für die symphonische Dichtung „König Menkera" erteilt.

* * *

Personalnachrichten.

— Den Lehrern an der Akademie der Tonkunst in München *Heinrich Kiefer* und Musikdirektor *Joseph Stich*, sowie dem Lehrer der Musikschule Würzburg *Hugo Schultze* ist auf die Dauer ihrer Wirksamkeit an diesen Anstalten der Titel eines königlichen Professors verliehen worden.

— Der Oratorien- und Kirchenkomponist königl. Musikdirektor *Wilhelm Rudnick*, der seit 1891 die Organistenstelle an St. Peter und Paul zu Liegnitz bekleidet, hat am 30. Dez. seinen 60. Geburtstag gefeiert. Ein neues Oratorium Rudnicks, „Jesus und die Samariterin", soll demnächst in Liegnitz seine Uraufführung erleben. Rudnick kommt auch das Verdienst zu, Lortzings geistliche Werke der Vergessenheit entrissen zu haben.

— Professor *Richard Bartmuß*, der als Komponist und Orgelvirtuose rühmlichst bekannte Dessauer Hoforganist, ist am Morgen des ersten Weihnachtsfeiertages nach längerem Leiden gestorben. *H.*

— In seiner Heimat Wexiö in Schweden ist der Opernsänger *Johannes Elmblad* gestorben. Elmblad (1853 in Stockholm geboren und ursprünglich zum Theologen bestimmt, bis seine Patin Jenny Lind auf seine stimmliche Begabung aufmerksam machte) war in Dresden, Prag, Breslau, Berlin und Leipzig tätig und wirkte von 1896 an bei den Bayreuther Aufführungen des „Ring des Nibelungen", wo er jahrelang den Riesen Fafner verkörperte. 1897 wurde er künstlerischer Leiter des Stockholmer Hoftheaters, bis eine schwere Nervenkrankheit ihn seiner Tätigkeit entriß.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

NEUBER überschüttete Susanne mit liebenswürdigen Worten, ihre Mühe bei seiner Sonate betreffend. Als sie ihm sagte, daß Timoni abgesagt habe, schien er sehr enttäuscht, so daß es ihm nur mit Mühe gelang, diese Enttäuschung hinter der Maske des Weltmannes zu verbergen. Er sei eben um so vieles früher gekommen, weil er der Probe hätte beiwohnen wollen. Und nun begab er sich auf das Gebiet des Klavierspiels und warf nur so herum mit berühmten Namen, mit denen er auf bestem Fuße stand, — so daß Susanne ganz angst und bange wurde, wenn sie an ihre Leistungen dachte. Vor einem so herben Kritiker sollte sie spielen — der noch dazu das Gute an ihrem Spiel nicht zu würdigen wissen würde, ihre klare, korrekte Art, der selbst im Spiel durchaus nicht klar war, sie meinte es aus seinem Urteil zu hören, wie sie es bei seiner Sonate empfunden hatte.

Nun noch fortzugehen, dazu war es zu spät, sie fühlte sich zu ungeschickt, einen Vorwand zu erfinden. Und nun kam auch Ada, die Neuber begrüßte, und die Gäste rückten an. Alles war voll Bedauern, daß die Sonate des Hofrates, von der man gehört und worauf man neugierig war, nicht gespielt werden würde. Aber Ada versicherte sogleich, daß statt dessen Susanne einige ihrer Konzertstücke spielen würde, ohne auf deren vielsagende Händedrücke zu achten.

Susanne gelang es, wenigstens äußerlich eine sehr große Ruhe zur Schau zu tragen, — sie wandte alle ihre Selbstbeherrschung dazu auf. Das umgekehrte wäre besser gewesen. Denn nun blieb ihr für den entscheidenden Moment nichts davon übrig. All die zurückgedrängte Nervosität äußerte sich in ihrem Spiel, als es nun endlich dazu kam, daß sie sich, scheinbar gelassen und lächelnd, innerlich fassungslos auf dem Klaviersessel zurechtsetzte. Und alle diese Blicke auf sich gerichtet, hie und da noch schnell ein leises Wort der Nachbarin zugeflüstert — dann atemlose Stille. — Der Hofrat hatte sich rechts neben das Klavier gesetzt, gerade so, daß Susanne das Gefühl hatte, er hindere sie am Nehmen der hohen Töne! Es ging ein eigentümliches Fluidum von all diesen Menschen auf sie über, — sie empfand es deutlich, und es wirkte wie eine physische Hemmung aller ihrer Fähigkeiten. Halb unbewußt fing sie an, die weit ausgreifenden arpeggierten Akkorde der Des dur-Etüde zu nehmen. Sie hörte ein beifälliges Murmeln, doch statt sie zu animieren, irritierten sie diese leisen Worte. — Sie hinderten sie, über die Situation hinauszukommen, indem sie dem Dämmerungszustand, in den sich einzuhüllen ihr vielleicht gelungen wäre, ein Ende machten. Sie fing an, immer schneller, immer unruhiger zu spielen, und richtig verfehlte sie einen Uebergang — um keinen Preis hätte sie ihn gewußt! In ihrer Not griff sie nach einem Strohhalm, sie benützte den Uebergang, um von vorne wieder anzufangen, indem sie vor der Wiederkehr der kritischen Stelle zitterte. Und wirklich fand sie auch diesmal nicht die paar Töne, die sie zu dem Mittelsatz der Etüde geleitet hätten, sie war froh, als ihr ein halbwegs plausibler Weg zu der letzten Seite gelang, deren weitgriffige Arpeggien über die ganze Klaviatur laufen. Auch hier gab es noch ganz zuletzt eine Lücke, die durch ein paar verfrühte Schlußakkorde übertüncht werden mußte!

* * *

Aber so zu enden, war doch gar zu jämmerlich. Susanne raffte sich auf, trotz eines heftigen Herzklopfens, das ihr beinahe den Atem raubte, begann sie unmittelbar nach diesen Schlußakkorden den Moment musical in f moll von Schubert wie sie sich vorgenommen. Man hatte, ihre Aufregung bemerkend, verlegen geschwiegen, jetzt hörte sie, wie um ihr Mut zu machen, das Beifallsgemurmel wieder. — Die ersten zwei Teile gingen auch ganz gut, doch wieder gab es gegen die Mitte und den Schluß ungeahnte Katastrophen, die nur sehr primitiv maskiert wurden, im Bewußtsein des von jedermann gekannten Stückes.

Man applaudierte und umringte Susanne mit artigen Worten — hinter denen sie die Ironie und die Gelangweiltheit sehr wohl merkte. Daß ihr Spiel gar keinen Eindruck gemacht haben konnte, dessen war sie sich schmerzlich und beschämt bewußt. Der Hofrat sagte ihr einige Worte, denen sie die Gemachtheit anhörte, er ließ dabei seine Augen mit Wohlgefallen über ihre Erscheinung gleiten. Dann küßte er ihr sehr lange und intensiv die Hand, bot ihr den Arm und geleitete sie zuvorkommend zu einem Sitz im Cercle der Damen. Davon, daß er den Wunsch habe, seine Sonate vielleicht bei einer anderen Gelegenheit von ihr zu hören, was ja gewiß sehr im Bereiche der Möglichkeit gelegen hätte, sprach er nicht. — —

Es war sehr spät oder vielmehr früh, als Susanne aus der Gesellschaft nach Hause kam, im Wagen Adas, der eben die Fahrgäste einteilte so gut es ging, und den sie nicht früher verlangen wollte. Es war ihr gelungen, ihre Niederlage, als wäre sie ihr gleichgültig, durch ein heiteres Gesicht quasi hinwegzulächeln, sie hätte dies getan auch ohne den dringenden Rat Adas. Zu Hause angekommen, wachte sie den Morgen vollends heran, — sie fühlte sich elend — tief unglücklich. Für was hatte sie nun dieses ganze Opfer an Zeit, an Aufregung, an Selbstverleugnung gebracht? — „Ich kann nicht über mich!“ Das war der Fluch ihres Lebens! Berthe Bellamy hatte recht, die ihr oft gesagt: „Drei auswendige Stücke, — nie was anderes, sich gar nicht einlassen auf was anderes. Und d i e kann man können, wenn man sie täglich spielt, da k a n n man nicht herauskommen.“

Aber dies heiße Herz, das so innig begehrte die ganze große Kunst zu umfassen, welche Möglichkeit gerade das Klavier und nur das Klavier bietet! Und der sie die kargen Stunden ihrer Freiheit opferte, immer opfern würde! Sich hinsetzen wie ein Automat mit drei Stücken, um stets zum Vorspielen gerüstet zu sein! O, dieser ewige Widerspruch! Und für mehr reichte die Zeit nicht aus! Das war's, wenn die Zeit dagewesen wäre, — nicht jetzt, sondern schon früher. Ja — viel früher.

Als Kind hatte man sie gezwungen, ihre freie Zeit am Klavier zu verbringen, und gerade als die Anfangsgründe überwunden waren und sie anfing, Lust am Studium zu bekommen, wurde sie zur höheren Ausbildung in den Bürgerschulgegenständen usw. in ein Institut geschickt und das Klavierstudium in den Hintergrund gerückt. Sie saß und lernte viele Stunden und mit vieler Umständlichkeit Dinge, die sie in der halben Zeit mit weniger Umständlichkeit hätte lernen können und für die ihr Interesse so wenig geweckt wurde, daß sie sie vergaß, als sie der Schule den Rücken kehrte.

Sie nahm die Klavierstudien wieder auf, mit großem Eifer das Versäumte nachzuholen, aber es wurde ihr schwer, als erwachsenes Mädchen die Forderungen des Haushalts und der Gesellschaft damit zu vereinen. Sie übte wie unter einem steten Vorwurf, daß sie eigentlich etwas anderes tun solle — erst als sie anfing, Stunden zu geben, hatte sie das Gefühl der Berechtigung ihrer Studien. Wie viele Lücken waren auszufüllen, wie mancher Weg zweimal zu gehen! Und das Ziel — es rückte ferner und ferner! — Ach — es hätte anders kommen können, ganz anders! — — — —

* * *

Und nun wollte sie wenigstens ihren Schülern den rechten Weg weisen. — Sie wußte, daß sie es gar nicht verlangten, gar nicht verstanden — aber sie wollte es tun um der guten Sache willen — ohne Dank — ohne Anerkennung — immer darauf gefaßt, durch verständnislos heraufbeschworene Hindernisse aufs schmerzlichste mitten in erfreulichen Erfolgen gehemmt zu werden.

Ja, wenn sie einen Namen hätte, daß man sich ihren Anordnungen unterwarf!

Diesen Tag gab sie vormittags die drei gestern versäumten und nach der halbstündigen Mittagspause nachmittags die drei regelmäßigen Stunden. Sie kam totmüde am Abend nach Hause, es war Samstag, der morgige Tag ein Erholungstag. Sie legte sich um acht Uhr zu Bette, froh, daß sie wenigstens für nichts weiteres mehr zu sorgen hatte. Etwas wie ein freudiges Lächeln irrte über ihr abgehetztes, blasses Gesicht, morgen gab es endlich Ruhe und einen kurzen Augenblick schmerzlich süßen Glückes.

X.

Ein Sonnenstrahl brach durch die hohen gotischen Fenster der Hofkapelle an der Altarseite und irrte über die im Barockstil gehaltenen Ornamente an den Glastropfen des Lüsters vorüber bis zur Kanzel. Ueber den Betstühlen im Hintergrunde schwebte dämmeriges Halbdunkel.

In einem der Stühle, der seitwärts stand, saß Susanne, hier im Dunkel kaum erkenntlich hinter dem dichten Schleier, den sie vor das Gesicht gezogen hatte. Sie war schon um acht Uhr hier gewesen, um sich diesen Platz zu sichern, hatte die erste Messe und dann die Predigt gehört. Danach begann das Hochamt, verbunden mit der Aufführung irgendeiner großen musikalischen Messe. Da das Orchester der Hofkapelle sich aus den ersten Musikern Wiens rekrutiert, so ist der Andrang zu diesen Aufführungen, die von vielen Musikenthusiasten als Gratiskonzerte betrachtet werden, sehr groß, und es ist in der kleinen Kirche kaum ein Platz zum

Stehen, viel weniger ein Sitzplatz zu bekommen, wenn man nicht so früh kommt wie Susanne.

Diese wendete jetzt den Kopf gegen den Chor und schaute angestrengt hinauf. Dort, rechts und links, neben der Orgel, hinter dem Holzgitter, das sie halb verbarg, saßen die Sängerknaben des Löwenburgschen Konviktes. Diese absolvierten auf Kosten des Kaisers ihre Gymnasialstudien und bekamen beim Austritt noch eine Remuneration gegen die Pflicht, von ihrem Eintritt bis zur Zeit der Mutation, also ungefähr durch drei bis vier Jahre, Sonn- und Feiertags am Chore der Hofkapelle zu singen, wozu sie besonders vorbereitet sein müssen. Denn da kein weibliches Wesen den Chor betreten darf, müssen sie auch die Sopran- und Altsoli singen, während Tenor- und Baßarien von den Sängern der k. k. Hofoper vorgetragen werden.

Susanne unterschied deutlich die Stimme ihres Sohnes zwischen den anderen. Sie wartete auf den Augenblick des Solos im Agnus dei, und während dessen sah sie auch den blonden Kopf ihres Knaben neben dem Pult des Kapellmeisters auftauchen. Entkleidet des sinnlichen Reizes der Frauenstimme, keusch und rein wie von Engelslippen klang die Arie vom Chore herab. Susanne staunte, wie gut die Koloraturen gingen, — es war alter Kirchenmusikstil, in dem es von Verzierungen wimmelte.

„Armes Kind, hast wohl tüchtig studieren müssen," lächelte sie wehmütig, „neben deinen Schulaufgaben."

Kurz vor dem Schluß der Messe erhob sich Susanne und näherte sich so wenig auffallend als möglich einer kleinen Türe, die in einen langen Gang führte. Von da ging sie über eine Treppe und kam in einen ebensolchen Gang, der hellstes Licht von einer Reihe Fenster empfing, die sich an einer Seite des Ganges befanden. Die andere Seite grenzte an den Kirchenchor. Nun öffnete sich eine kleine Pforte und den Orchestermitgliedern voraus, die noch mit Bergung ihrer Instrumente zu tun hatten, strömten die Sängerknaben heraus unter Führung eines würdigen Monsignore. Doch sie blieben auf dem Gange an den Fenstern stehen, bis das Publikum, das aus der Kirche kam, den kleinen Hof, Amalienhof genannt, verlassen hatte.

Aus der Gruppe der Knaben löste sich einer, der lebhaft auf Susanne zustürzte.

„Fredi!"

Ihre Arme umfingen seine schmalen Schultern und sein Kopf schmiegte sich an ihre Brust.

„Mama!"

„Deine Arie ist schön gegangen. Wann hast du denn das alles studiert?"

Fredi schloß entzückt seine Hände über einem Säckchen Pralinés, das ihm Susanne zugesteckt.

„Und wie ist's heute, Fredi, — kannst du kommen?" fragte sie, indem sie ihm zärtlich die Wangen streichelte.

„Der Großpapa nimmt mich heute ausspeisen, — weißt du, Mama. Die Anna macht einen Chaudeau mit Biskotten und Nachmittag probieren wir dann wieder das Solo aus der ländlichen Messe von Diabelli." —

So war es also nichts heute mit dem kleinen Ausflug nach Dornbach, den Susanne für sich und ihren Knaben geplant, — sie hätte ihm die Erholung in frischer Luft so sehr gegönnt. Doch sie schwieg. Sie mochte nicht an die erwachende Zärtlichkeit des Großvaters für den Enkel rühren, auch darüber, daß er den leichten Mittelweg nicht fand, sie wenigstens für eine Stunde zu sich zu bitten, wenn ihr Sohn dort war, kam sie hinweg. Damit ihm nur ja das Herz nicht schwer wurde, machte sie ein ganz vergnügtes und erstauntes Gesicht.

„Wirklich Fredi?! Aber das ist ja ganz famos. Da wirst du dann nächsten Sonntag viel erzählen, wenn du zu mir kommst!"

„Nächsten Sonntag, Mama? Ich weiß nicht, ob ich nicht wieder zum Großpapa muß, — wenn die Arie lang ist." —

„Nun, wir werden ja sehen, Kind!"

„Aber ich werde den Großpapa dann bitten, daß er mich in den Prater führt." —

„Ja, tue das, Kind, es wird gut sein!"

In Susannens Augen standen Tränen, die Fredi nicht sah. Er sah nur das Lächeln um ihre Lippen.

„Mama, du kommst aber wieder, — nächsten Sonntag vormittag und bringst mir Pralinés!"

„Ja, — ja, Kind!"

Warum sollte sie ihn nicht verwöhnen in den kurzen Minuten, die ihr, der Mutter, zugezählt waren?

Denn schon mahnte der Monsignore zum Aufbruch.

XI.

Milde Lüfte wehten durch die Straßen, die, durch die Regengüsse des Vorfrühlings abgewaschen, in höchster Reinlichkeit und Staubfreiheit glänzten. Solche Tage, die alle Annehmlichkeiten milder Temperatur noch ohne die lästigen Beigaben hitziger Sommertage haben, sind in Wien einzig schön. Wenn aber solch ein wolkenloser, sonnendurchwärmter Tag ein Sonntag ist, wenn vor die Pracht der Auslagen die Rollbalken gezogen sind, wenn es keine geschäftigen Menschen sind, die die abgekargten Minuten froh im Strudel der sich fortbewegenden Menge genießen, dann fällt ein großer Reiz des Bildes weg. Eine gewisse langweilige Oedigkeit zieht durch die Straßen, mit all diesen Menschen, die nur ein bestimmtes Ziel im Auge habend, sie hastig durchschreiten, oder die Omnibusse, die Stadtbahnhöfe und die Wagen der elektrischen Straßenbahn stürmen, um aus dem Häusermeer hinauszugelangen in die grüne Umgebung Wiens.

Wer einsam ist, fühlt dann die Einsamkeit eines solchen Sonntags doppelt.

Einer dieser einsamen Sonntagnachmittage war auch für Susanne gekommen. Schmerzlich sehnte sie sich hinaus in den Frühlingszauber, der mit einer halben Stunde Bahnfahrt zu erreichen gewesen wäre, doch auch heute hatte ihr Fredi am Vormittage in der Hofkapelle mitgeteilt, daß der Großpapa ihn zu einem Freunde auf das Land mitnehmen wolle, wo ein großer Garten sei, und, wie immer hatte sie es nicht übers Herz gebracht, seine freudige Erwartung durch eine Klage zu stören. Hatte er doch genug der Arbeit die Woche über zu leisten und die Hoffnung auf ein besonderes Vergnügen am Sonntag war ihm wohl zu gönnen. Freilich wurde er ihr immer mehr und mehr entfremdet, wenn das so fort ging. Wie lange würde das heimliche Weh, das ihm selbst unbewußt in der Kinderseele saß, die sie so gut kannte, noch dauern? Das heimliche Weh nach der traulich stillen Lampe in ihrem Schlafzimmer, bei der er seine Schularbeiten gemacht, bei der er gespielt, bei der er ihr in kindlicher Aufrichtigkeit seine Freuden und Leiden, seine Gedanken, Pläne und Wünsche schon im ersten Aufwallen anvertraut hatte. Und wie leicht war er an diesen Wünschen und Gedanken zu lenken gewesen!

Einige Monate vor dem Tode ihrer Mutter war die Wendung in Fredis Leben eingetreten, er war auf Verwendung seines Großvaters, eines alten Musikers, der ihn selbst vorbereitete, in das Löwenburgsche Konvikt als Sängerknabe aufgenommen worden. Dann war durch Wegfall der Pension ihrer Mutter, welche diese selbstlos dem allgemeinen Wohl geopfert hatte, die Uebersiedlung Susannens in diese kleine Wohnung nötig geworden.

— Ach, — es war nicht mehr dieselbe Stelle, auf der Fredis Lampe stand!

Wird ihr Licht deshalb in der neuen Eindrücken so leicht zugänglichen kindlichen Seele schneller verblassen?

„O gib, daß sie ihm dennoch unvergeßlich bleibt, daß sie sein Leben erhellt, wie ein freundlicher Stern, der aus einer glücklichen, unschuldsvollen Kindheit sein reines Licht ungetrübt auf den Pfad des Jünglings, des Mannes wirft!"

Susanne lag auf den Knien vor dem Bilde der Muttergottes in der Stephanskirche. Sie hatte endlich den Entschluß gefaßt, ihren einsamen Sonntagnachmittag einer Pflicht zu opfern, die ihr die Bekanntschaft mit einer Kollegin auferlegte. Diese hatte sie zu ihrem Schülerkonzert geladen, das sie gewissenhaft in jedem Frühjahr zu Ehren der Eltern ihrer Schutzbefohlenen gab. Auf dem Wege dahin war Susanne von allerlei trüben Gedanken überfallen worden, die ihre kräftige Natur sonst leichter zu überwinden pflegte und hatte, da sie die Stephanskirche passierte, um die naheliegenden Durchhäuser zu erreichen, sich zu einer kurzen Rast in einer Seitenkapelle vor einem schönen Muttergottesbild niedergelassen.

Milde blickte die himmlische Mutter auf die irdische und die Tränen, denen Susanne hier in der einsamen Kapelle freien Lauf ließ, begannen zu versiegen. Durch die hohen Fenster lachte der Frühlingshimmel und alle die goldenen Engelsköpfchen auf dem braunen Grunde des holzgeschnitzten Altars schienen zu lächeln und ihre Flügelein zu bewegen, als wollten sie aus ihrer Weltabgeschiedenheit herausflattern ins Leben. Und ein leiser Hauch zog durch die Kapelle und schmeichelte sich um Susannens Ohr. „Mut!"

Was blieb ihr auch anderes übrig, als Mut zu haben?

* * *

Der große Saal im Hotel B. in einem Bezirke nächst der inneren Stadt machte heute eine Ausnahme von der sonst über ihm lagernden Sonntagnachmittagstille. Das an seinem einen Ende befindliche Podium war beträchtlich vergrößert worden, acht Konzertflügel einer eben flügge gewordenen Firma, die auf dem Programm angegeben war, waren darauf aufgestellt, hilfsbereit harrte der für alle Fälle beibehaltene Klavierstimmer im Nebenzimmer. Das Podium war mit schwarzgelben Stoffen dekoriert, in der Mitte der Rückwand erhoben sich zwischen Lorbeerbüschen die Büsten des Kaiserpaares. Fräulein Schwarz, deren alljährlich gegebenes Schülerkonzert heute hier stattfinden sollte, war ebenso patriotisch als wohltätig. Den Ueberschuß der durch ziemlich hohe Eintrittspreise erzielten Einnahme widmete sie nach Deckung ihrer Auslagen stets einem humanitären Verein. So erwirkte sie durch Patriotismus und Humanität eine Erwähnung ihres Konzertes in den Tagesblättern, um die sich übrigens auch der Klavierfabrikant bemühte. Und sie erzielte einen ganz guten pekuniären Erfolg.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen und Anzeigen

Neue Violinmusik.

Henri Marteau: Studienwerke von *Rode: 24 Capricen* (neu bearbeitet), ferner *Fiorillo: 36 Etüden*, und *Gaviniée: 24 Matineen*, nebst Beifügung einer begleitenden zweiten Violine, und zwar zu den beiden ersteren von Léonard und zu den letzteren von dem Herausgeber selbst geschrieben. (Verlag: *Steingräber, Leipzig*. Die zwei ersten Werke à 2 M.; von letzterem ist kein Preis verzeichnet.) — Ein großes Bedürfnis lag allerdings nicht vor, diese Werke einer Neubearbeitung zu unterziehen. Erschienen sie doch bis jetzt schon in ungefähr acht bis zehn Ausgaben. Wir nennen hier nur die bekanntesten: David, Dont, Lauterbach, Vieuxtemps, Singer, Hellmesberger u. a. Durch die Begleitung einer zweiten Violine wird das Studium und Spielen dieser Etüden noch interessanter; wir haben bei den Gaviniéeschen Matineen auch etwas Gelegenheit, die kontrapunktische Kunst Marteaus zu bewundern (hier sei besonders auf No. 7 und 19 hingewiesen). In den Bezeichnungen des Fingersatzes und der Stricharten ist es mit wenig Ausnahmen „beim Alten" geblieben. Als etwas „Neues" wäre die beigefügte metronomische Tempoangabe zu nennen, die bezweckt, den Schüler vor übertriebenen Tempi zurückzuhalten. Wir wünschen diesen Werken, die bei richtigem Studium dem Geiger die Grundlage einer soliden Technik geben, auch in dieser Fassung weiteste Verbreitung.

Allseitigem Interesse wird die Neuausgabe des *Konzertes* der Violinkonzerte (op. 61), sowie der *Romanze in G dur* (op. 40) *von Beethoven* durch *Marteau* begegnen. (Verlag *Steingräber, Leipzig*. Konzert 2.60 M. und Romanze 1.20 M.) Diesen Werken liegt außer der Klavierbegleitung ebenfalls eine begleitende zweite Violinstimme, für Lehrzwecke bestimmt, bei. Von dem ausgezeichneten Interpreten des Konzertes wird man auch eine entsprechende Bearbeitung erwarten, und wir können zu unserer und aller Geiger Freude konstatieren, daß dies in jeder Beziehung zutrifft. Nicht nur dem ausführenden Künstler, auch den Herren Dirigenten gibt hier Marteau wichtige Fingerzeige. Tempi, Dynamik, Stricharten, Fingersätze etc. sind auf das genaueste berücksichtigt und durch besondere Vermerke noch ausführlich erläutert. Sogar hinsichtlich der Phrasierung finden wir hier verschiedene Bezeichnung, und zwar über den Noten diejenige von Beethoven im Original und unter den Noten die von Marteau als besonders empfehlenswert. Dem jeweiligen Interpreten bleibt es jedoch überlassen, auch hier seine eigene Anschauung frei walten zu lassen. Die Kadenz, sowie begleitende Violine stammen von *Leonard*. — In ungefähr gleicher Weise wie das Konzert ist auch die G dur-Romanze bezeichnet, wenn auch nicht ganz so ausführlich. Marteau aber soll diese Arbeit als ein besonderes Verdienst angerechnet werden, und wir können diese Ausgabe der Musikwelt auf das angelegentlichste empfehlen. *L. May (Stuttgart).*

Francesco Maria Veracini. (Nachtrag.) Da in der letzten Zeit wieder verschiedene Kompositionen unseres Meisters erschienen sind, die ich in Heft 20 des vorigen Jahrgangs der „N. M.-Z." noch nicht berücksichtigen konnte, so seien hiermit über die der Allgemeinheit zugänglichen Kompositionen Veracinis noch einige orientierende Worte nachgetragen. Ziemlich bekannt wird wohl die von *J. W. von Wasielewski* bearbeitete und im Verlag von *Bartholf Senff, Leipzig*, erschienene, sehr schöne Sonate oder (in der genannten Bearbeitung) besser Suite in g moll sein. Von kaum mittlerer Schwierigkeit ist sie für den Vortrag äußerst dankbar. Im Verlag von *Breitkopf & Härtel* in *Leipzig* (Volksausgabe) ist eine Konzertsonate in *e moll*, bearbeitet von *Ferdinand David*, neu herausgegeben von *Henri Petri*, zu haben. Auf ein gehaltvolles, interessantes Ritornell (Largo) mit schön geschwungenen Melodielinien der Geige, die stellenweise wie eine Vorahnung Mozarts anmuten, folgten ein charakteristisches Allegro con fuoco, dann ein reizvolles, aus einer anderen Sonate herübergenommenes Menuett in E dur, eine hübsche, rasche Gavotte und eine pikante, sehr rasche Gigue. Das genannte Menuett ist auch in Bearbeitung für *Cello* und Klavier erschienen; ferner die ganze Sonate für *Viola* und Klavier von Fr. Hermann. Diese Sonate in e moll ist auch im Verlag *Augener Limited, London*, in anderer Bearbeitung von *Jensen* erschienen. In neuester Zeit ist es *Alfred Moffat*, der verdienstvolle Herausgeber einer größeren Reihe von Kammersonaten des 17. und 18. Jahrhunderts, der sich eingehender mit Veracini beschäftigt und einzelne Werke des Meisters in verschiedenen Verlagen herausgegeben hat. So im Verlag von *Schotts Söhne* in *Mainz* zwei Sonaten in a moll und h moll. Eine wahre Perle ist gleich das überaus schöne Präludium der a moll-Sonate, ein wahrhaft erhabenes Tonstück, dem eine rhythmisch straffe und reizvolle Allemande, dann ein anmutiges, in edlen Linien sich bewegendes Siciliano folgen. Ein kurzes Grave leitet zu dem fast konzertmäßig zu nennenden, glanzvollen Schluß-Allegro über. Diese Sonate und die in h moll werden den Fachmusiker ebenso fesseln wie den Liebhaber. Weiter bei *N. Simrock* in *Berlin*, eine Sonate in d moll. Auch dies ist ein sehr wertvolles und wirklich dankbares Werk. Ferner erschienen von *Moffat* in *Augeners Limited, London*, ein stilvolles Largo amoroso von eigenartiger Färbung, weiter ein prächtiges, edles Largo, endlich eine gehaltvolle Sarabande nebst flottem ländlichem Tanz (letzterer mit hübschen, pikanten Finessen in der Geigenstimme, sehr instruktiv). Nicht zu vergessen ist eine recht hübsche Allemande (Allegro ma non presto), ebenfalls von Moffat herausgegeben, im Verlag von *A. Durand & Fils, Paris*. Sämtliche vier letztgenannten Einzelstücke für Geige und Klavier. *Eugen Honold (Düsseldorf).*

* * *

Ein neues musikalisches Memoirenwerk von großem Reiz liegt vor in *Luise Adolpha Le Beaus „Lebenserinnerungen einer Komponistin"* (Verlag *E. Sommermeyer, Baden-Baden 1910*). Die Verfasserin ist weiteren Kreisen durch ihre mit Erfolg aufgeführten Oratorien „Hadunioth" (nach Scheffels Ekkehard, leider ungedruckt) und „Ruth" bekannt (letzteres aufgeführt in Luzern, Köln, Leipzig, München, Straubing, Wismar, Waiblingen, Wiesbaden, Harlingen, Makkum, Bolsward, Hoor, diese vier in Holland, Hermannstadt). Ihre Erinnerungen, durch ein sorgfältig geführtes Tagebuch unterstützt, umfassen die künstlerische Erfahrung eines halben Jahrhunderts, vom ersten Unterricht an durch das Leben und Treiben der groß- und kleinstädtischen Oeffentlichkeit hindurch bis zum Resignieren bei voller Geistes- und Körperkraft und das Zurückziehen auf die eigenen Kunstideale mit Ausschluß alles öffentlichen Hervortretens. Sehr viel musikalisch und menschlich Interessantes bieten die Beziehungen der Verfasserin zu Clara Schumann, Bülow, Riedel (Leipzig), Rheinberger und Gattin, Franz Lachner und Hermann Levi in München und vielen anderen. Ganz unwiderstehlich drastisch ist in den größeren Kapiteln München und Berlin der allgemeine Unterschied zwischen Süd und Nord in der Darstellung charakterisiert und ebenso in kürzerer Weise die klavieristische Umgebung des 73jährigen Liszt bei Gelegenheit eines kurzen Besuchs in Weimar. Die Beschreibung all dieser künstlerischen und persönlichen Erlebnisse mit großen und kleinen Kollegen stellt im wesentlichen in origineller, durch scharfe Schilderung und wahrhaft herrlichen Humor belebter Form die Reaktion eines durchaus reinen und aus einem vollständig anderen Milieu hervorgegangenen Charakters dar (der Vater, ein geschätzter Amateurmusiker, war General und Abteilungschef im badischen Kriegsministerium) auf die vom praktischen Künstlerleben leider öfter bemerkbaren Abweichungen von den Idealen der Selbstlosigkeit, Wahrhaftigkeit, Charakterstärke und Sachlichkeit. Mit absoluter Wahrheitsliebe, die mutig auch vor den Großen der Erde nicht Halt macht und einem ohne Zweifel außerordentlichen schriftstellerischen Naturtalent erzählt die Künstlerin, wie sie allmählich dazu kam, auf alles Geschäftliche in ihrer Kunst und damit auf äußere Erfolge zu verzichten. Und es ist höchst anziehend zu verfolgen, wie ihr Idealismus ungebrochen aus diesem Kampf hervorgeht, wie sie nie aufhört, sich in nobler Weltfremdheit immer wieder über jeden vor ihren Augen getanen Schritt, der abseits von jenem Ideale führt, zu verwundern, wie sie die eigene Lauterkeit zum Maßstab des schon aus der kleinen Herkunft so vieler Kollegen leicht erklärlichen großen Getriebes macht, wovon das Ringen um den Erfolg in der Kunst begleitet ist. Wäre Luise Le Beau tiefer in den Kern dieses Getriebes eingedrungen, so hätte sie nie die unwiderstehlich lebendigen Farben finden können, mit denen sie so temperamentvoll seinen Anblick im einzelnen schildert.

Max Steinitzer.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 8 trägt wieder den Wünschen nach leicht spielbarer Klaviermusik Rechnung; aus dem anmutigen „Skizzenbuch für die Jugend" von *Paul Zilcher* (Frankfurt) folgen No. 3 „Ein Tänzchen" und No. 4 „Spottvogel". An zweiter Stelle steht ein Lied „Meine Liebe zu dir" von *Ernst Heuser* (Köln), der in diesem Jahrgang schon mit einem Klavierstück vertreten war (Spätsommer in Heft 4). Auch dies auf ein Gedicht von *Asta v. Wegerer* komponierte Lied spricht von dem feineren Tonsetzer.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 5. Jan., Ausgabe dieses Heftes am 19. Januar, des nächsten Heftes am 2. Februar.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Nochmals zur alten Frage! Trotz unseren erst neulich wiederholten Bitten, für Anfragen nicht den schriftlichen Weg zu wählen, sondern die dafür bestimmte Stelle, den Briefkasten, zu benützen, klappert die Mühle lustig weiter: Bitte brieflich, es eilt! Der Herr, ein Abonnent, möchte in den nächsten Tagen einen Vortrag halten. Oder: Es findet die Aufführung von dem und dem Stück bei uns statt, können Sie mir nicht umgehend Literatur senden usw. Nun sitzen wir wieder in Schwulitäten, weil wir uns nicht rechtzeitig umgetan haben, nun Redakteur hilf. Laß alles andere stehen und liegen, rette den treuen Abonnenten aus der Not! Dabei handelt es sich nicht selten um Dinge, über die man sich auch erst informieren muß. Wir erklären hiemit, daß wir in Zukunft auf all' diese brieflichen Fragen überhaupt nicht anders mehr reagieren, als eben an der ordnungsmäßigen Stelle, im Briefkasten. — Wenn sich übrigens unsere Leser das Nummernverzeichnis der „N. M.-Z." senden ließen, dann wären sie mancher Anfrage enthoben. Es kostet nur eine Postkarte, und man erhält es gratis. Kein Geld, keine Mühe, aber viel Nutzen: probatum est!

Junge Musiklehrerin. Anstatt sich bei der älteren Kollegin Rat zu holen, wäre es besser gewesen, den direkten Weg, den wir stets empfehlen, zu wählen. Wir raten Ihnen also, sich an den „Musikpädagogischen Verband" zu wenden (Berlin W. 62, Lutherstraße 5) und Ihren musikalischen Bildungsgang anzugeben. Dann kommen noch der „Verband der deutschen Musiklehrerinnen" in Betracht, der auch eine Musikgruppe in Breslau hat (Vorsitzende Frl. E. Simon, Ernststr. 9).

A. Z. Kompositionen von Nicolaus Kraft, dem Mitgliede des Schuppanzighschen Quartetts, sind bei Breitkopf & Härtel erschienen (Violoncellkonzerte, 3 Duos für Violine und Violoncell). Biographien von Marx, dann die große von Thayer. Auch Fritz Volbach hat neuerdings eine Biographie geschrieben. W. Nagel, Beethovens Sonaten. Dann Frimmels Studien usw. usw.

Lehrer Sch. Album für die Jugend (Vortragsstücke und Unterhaltungsmusik) im leichten Stil ohne Oktaven bearbeitet von Rob. Schwalm. Band I: Haydn-Mozart. Band II: Beethoven-Weber. Band III: Schubert-Mendelssohn. Band IV: Schumann-Chopin-Rubinstein-Tschaikowsky. Jeder Band à 1 M. enthält 20 Stücke. Verlag Steingräber. Sodann: Eschmann, Uebungsmaterial für das 2. und 3. Klavierjahr. Verlag Luckhardt.

M. L.'s Buchhandlung in W. Trotz mehrfacher Bemühungen, die Zeit in Anspruch nahmen, war es uns nicht möglich, das Gewünschte zu beschaffen.

Im Waldkirchlein. Nein, das Stück ist nicht von H. Rücklos.

Oberleutnant. Es erscheint demnächst außer dem Führer durch die Violoncell-Literatur eine Besprechung neuer Violoncellstücke. Wir verweisen Sie zwecks Kräftigung der Kommandostimme auf Armins Schriften über das „Stauprinzip". Die Musikalien- und Buchhandlungen könnten Ihnen die Bücher zur Ansicht senden. A. wohnt in Groß-Lichterfelde.

M. 47. In Opus 47? Köchels Verzeichnis? Mozarts Sonaten gibt's in vielen Ausgaben, auch einzeln. Wo man sie zu kaufen bekommt? Nun, in den Musikalienhandlungen.

Kenilworth (Australien). Besten Dank. Wir würden uns sehr für E.'s Tagebuch interessieren und bitten um die Abschrift oder um das Original. Der Artikel über Australien erscheint, das Gewünschte ist abgesandt; die Kosten (4 M. 40 Pf.) werden wir uns erlauben, vom Honorar abzuziehen.

W. Sk., Lehrer. Sie haben sich vermutlich an die falsche Adresse gewendet. Es handelt sich um den Verlag von Max Brockhaus, Leipzig, Querstraße 16. Das hätte man Ihnen übrigens mitteilen müssen.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 5. Januar.)

Mus. Skizzen 108. Ach ja, das qualvolle akkordische Gemengsel Ihrer mit „Schmerz" überschriebenen Klavierskizze wirkt recht schmerzlich. Wozu solche unkünstlerischen Jeremiaden? Da mag kein Engel der Kraft erscheinen. Besser klingt Ihr Walzer mit seinen Anklängen an die freundlichen Gespielen unserer Jugend. Er mischt aber auch Oedes hinzu.

S. F., S. Ihre harmonischen Entwicklungen befriedigen immer noch nicht; das feinere Gefühl hiefür scheint bei Ihnen zeitweilig zu versagen (vergl. Lento). Versöhnlich und mitunter verheißungsvoll wirken die gefälligen melodischen Motive in den Liedern. Auch mit dem Impromptu vermag man sich noch abzufinden.

Ideal. Ihr Lied atmet die knorrige Erdkraft des Dichters D. v. L. Die unmittelbare Aufeinanderfolge von e-, f-, fis-moll mögen manche Ohren weniger reizvoll empfinden. Wir tadeln Sie nicht darum; Sie wissen doch wenigstens, was Sie damit ausdrücken wollen. Ein hübscher Einfall ist der äolische Schluß.

N. E. D. 10. Wir lassen das wohl in ernster Kunstbegeisterung verfaßte Harmoniumstück Ihres Neffen ungerupft passieren. In der Komposition mag er sich immerhin versuchen; mehr besorgt sollte er indessen für Schaffung einer tüchtigen Grundlage sein. Einen Dienst würde ihm die Melodiebildungslehre von Breslaur (Verlag Grüninger) erweisen. Seiner Arbeit fehlt das melodische Rückgrat.

Rose. Zwei ansprechende Chorstücke, der Veröffentlichung und Aufführung wohl wert.

Wir bitten von den Offerten unserer Inserenten recht ausgiebig Gebrauch zu machen und stets auf die „Neue Musik-Zeitung" Bezug zu nehmen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Ein Skizzenbuch für die Jugend.

(Sechs leichte Klavierstücke.)

No. 3. Ein Tänzchen.

Paul Zilcher, Op. 85. No. 3.



No. 4. Spottvogel.

Paul Zilcher, Op. 85. No. 4.



„Meine Liebe zu dir…"

Gedicht von Asta von Wegerer.

Ernst Heuser.





mf
Mei-ne Trän', die dir gilt, ist so rein wie die
p
sf
cresc.
ff
Blüt', und mein Be - - - ten um dich, um
espress.
sehr ausdrucksvoll
sf
p
cresc.
dich ist zum Him - - mel ein Lied, ist zum
poco ritenuto
p
Him - - mel ein Lied.
dim.
pp

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Ein Skizzenbuch für die Jugend.

(Sechs leichte Klavierstücke.)

No. 3. Ein Tänzchen.

Paul Zilcher, Op. 85. No. 3.



No. 4. Spottvogel.

Paul Zilcher, Op. 85. No. 4.



„Meine Liebe zu dir..."

Gedicht von Asta von Wegerer.

Ernst Heuser.



N. M.-Z. 1267


mf
Mei-ne Trän', die dir gilt, ist so rein wie die
p
sf
cresc.
ff
Blüt', und mein Be - - - ten um dich, um
espress.
sehr ausdrucksvoll
sf
p
cresc.
dich ist zum Him - - mel ein Lied, ist zum
poco ritenuto
p
Him - - mel ein Lied.
p
dim.
pp

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1911 Heft 9

Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Gegen die Wiener Operette.

I. Eine Umfrage und ihre Antworten.

Von Dr. ERICH ECKERTZ.

AUF Grund meines Vortrages „Die Wiener Operettenpest", der sich gegen die heutige Operette, ihren lasziven Blödsinn, ihre immer verderblichere Ausdehnung richtet, den ich zuerst in Wien im Rahmen des „Akademischen Verbandes für Literatur und Musik" gehalten habe und der begreiflicherweise in diesem Stapelplatz des widerlichen Kulturübels zwar den Beifall aller Geistigen, aber auch den Aerger der operettenfreundlichen Oeffentlichkeit erregte, hat eine Wiener Zeitung, „Die Zeit", eine Rundfrage „über den Wert und die Entwicklungsmöglichkeiten der gegenwärtigen Operette" veranstaltet, deren Ergebnis in Aeußerungen von literarischen und musikalischen Persönlichkeiten des In- und Auslandes nunmehr vorliegt. Es folgt unten der Abdruck einiger Antworten, die für den Leserkreis der „N. M.-Z." von Interesse sein werden. Man wird finden, daß der Ausdruck des Widerwillens, der ja jedem musikalischen und geistigen oder auch nur instinktsauberen Menschen dieser Erscheinung gegenüber eignen muß, etwas von der Blässe der Vor- und Nachsicht angekränkelt wird, sobald es gilt, vor der Oeffentlichkeit und mit dem Namen Farbe zu bekennen. Ist doch die heutige Operette ein so öffentliches Ding, ein solches Schoßkind der urteilslosen Masse, daß zwischen ihr, der Zeitung und dem Publikum kein sonderlicher Unterschied besteht und daß immerhin ein Stück Unabhängigkeit und ehrlichen Mutes erforderlich ist, um vor dem Forum der breitesten Oeffentlichkeit die Dame Operette kurz und bündig zu entlarven. Um so erfreulicher ist es, daß doch eine ganze Reihe unserer ersten Literaten und Musikanten ihre Abneigung gegen das heutige Genre unzweideutig kundtun und daß eine unserer ersten (wenn nicht die allererste) musikalischen Autoritäten das gänzlich einwandfreie Urteil fällt: „Die künstlerische Qualität der modernen Operette ist miserabel", wogegen andere freilich ihre Sehnsucht nach der besseren Vergangenheit der Operette dadurch entkräften, daß sie für ihre geringe Anteilnahme an dem heutigen Genre höflich um Verzeihung bitten oder gar den Einfällen der heutigen Macher ein Lob spenden, was doch wirklich über die künstlerische Qualität des Zensurerteilers zu denken geben sollte. Im allgemeinen ist es das „Zurück zur alten Operette", zu Johann Strauß, zu Offenbach und zu den Franzosen, das sich wie ein roter Faden durch die verschiedenartigen Gutachten hindurchzieht. Besonders interessant und sympathisch erscheinen hier die Ausführungen des alten *Lecocq*, an dessen klassische Leistungen jeder Freund der guten Operette mit Vergnügen und Behagen zurückdenken wird. Er trifft den Vorzug des französischen Genres vor dem wienerischen, wenn er sagt: „Wir empfinden allzu sehr den Mangel an Witz und gallischem Geist, wie er nur aus unserem Boden sprießen kann. Zudem ist die Wiener Operette von heute nicht stark genug, um hier Wurzel zu fassen. . . . Heute dominiert die Nachahmung, das Abgucken der Effekte." Mit Recht verweist *Elisabeth Förster-Nietzsche* auf Nietzsches Abneigung gegen die Wiener Operette und Vorliebe für Offenbach und die Franzosen. Ja, für Nietzsche, diesen einflußreichsten und modernsten aller modernen Denker, ist die Operette allerdings die Operette im höchsten Sinne, die geistige, heiter und übermütige — geradezu zu einem Lebenselement geworden, das er als Gegengewicht gegen das Musikdrama Wagners künstlerisch und seelisch nötig hatte (vergl. in meinem Buch „Nietzsche als Künstler" das Kapitel „Scherz und Bosheit"); und deswegen mußte er besonders unangenehm die unechten, faulen und übelriechenden Seitentriebe der Operette empfinden, die heute leider zu solcher Ausdehnung gekommen sind und alles Gute überwuchern. Wer sich weniger mit der Erscheinung selbst in ihrer literarischen und musikalischen Entartung als vielmehr mit der psychologischen Deutung ihres erschreckenden Erfolges befaßt, wird vor allem die Konstitution des heutigen, insbesondere des deutschen Publikums in Erwägung ziehen. Diesen Gesichtspunkt haben zwei unserer ersten literarischen Persönlichkeiten hervorgekehrt: *Bernhard Shaw*, wenn er sagt: „Das Publikum korrumpiert die Künstler, nicht der Künstler das Publikum", und *Heinrich Mann*, wenn er die zutreffende These sehr hübsch und geistreich durchführt, daß „der Abgrund zwischen Geist und Volk im Bereich der deutschen Kultur hoffnungslos erscheine". Es bleibt noch zu sagen, daß das Wiener Blatt in oder vielmehr trotz der Absicht, „in die Operettendiskussion einige Objektivität zu bringen", auch die Aeußerung eines Operettenbühnenangestellten, der von seinen Brettererfolgen etwas vorschwelgt, sowie vor allem ein spaltenlanges Gutachten des Komponisten der „Lustigen Witwe", also des Hauptübeltäters, abdruckt. Es ist dies ja ganz unterhaltend und psychologisch interessant, aber zur Steuer der Wahrheit trägt es ebensowenig bei wie die Aussage des Angeklagten, den der Gerichtshof, um ein lustiges Experiment zu machen, einmal vereidigen würde. So wird sich denn

kein Mensch wundern, daß Herr *Franz Lehár* mit erhobenen Fingern seine Unschuld beteuert und seinen künstlerischen und kulturellen Wert außer Frage stellt, so wahr ihm das Publikum helfe. Den Raum aber, den seinem Operettenschund unsere heutigen Theater — dem Himmel sei's geklagt! — so bereitwillig gewähren, wird eine ernste Musikzeitschrift seiner ebenso breitspurigen und wertlosen Prosa versagen müssen. Hören wir vielmehr die unbefangenen Stimmen der Sauberkeit und der Vernunft:

Eugen d'Albert (Berlin).

Das Gute hat auf jedem Gebiet seine Berechtigung. Daß auch eine Operette dauernden Wert behalten kann, hat uns ja Meister Johann Strauß am besten bewiesen.

Hofschauspieler Bernhard Baumeister.

Ich uralter Mann schwärme und liebe natürlich unsere alten, unsterblichen Meister Johann und Josef Strauß, Millöcker, Suppé, den alten Offenbach u. a. Ich habe auch nur einige von den jetzt das Repertoire beherrschenden, die Kassen füllenden, gesehen und gehört. Aber ich finde, daß in diesen der Hauptschlager immer der Tanz, in Verbindung mit Zimmergymnastik, war. Doch ein so verknöcherter alter Anhänger der Vergangenheit hat ja kein rechtes Urteil!

Ferruccio Busoni (Berlin).

Die moderne Operette ist für mich vom künstlerischen Standpunkt indiskutabel.

Elisabeth Förster-Nietzsche (Weimar).

Ich habe eigentlich nur eine schwache Probe der Wiener Operette kennen gelernt, wurde aber dabei sehr lebhaft an das Urteil meines Bruders, der ihr Schlüpfrigkeit und süßliche Sentimentalität vorwarf, erinnert. Auch dachte ich mit einer gewissen Sehnsucht an die geistreiche Buffonerie der Offenbachschen Operetten, die ich mit meinem Bruder gehört habe.

Graf Georg Hülsen,
Generalintendant der königlichen Schauspiele in Berlin.

Es ist mir seit langen Jahren leider nicht mehr gegönnt, das Theater rein als Vergnügen aufzusuchen. Bei den übermäßigen Anforderungen, die die Ausübung meines Berufes an mich stellt, bildet der Theaterbesuch für mich eigentlich nur einen Teil meiner Arbeit und oft nicht den leichtesten. Aus diesem Grunde weiß ich von der neuen, der nachstraußischen Operette, über die Sie ja wohl meine Meinung hören wollen, verhältnismäßig wenig und zehre noch immer von wohligen Erinnerungen an die alte Wiener Operette des unbestritten und wohl auch unübertroffenen Meisters Johann.

An die heiteren Stunden, die ich der „Fledermaus" verdanke, dem „Lustigen Krieg", dem „Zigeunerbaron", und wie die großen Meisterwerke im kleinen Genre alle heißen, habe ich die dankbarste, durch keinerlei ethische und künstlerische Gewissensbisse getrübte Erinnerung bewahrt. Und wenn ein Johannes Brahms unter die ersten Takte der „Schönen blauen Donau" in kollegialischer Bewunderung die Worte setzen konnte: „Leider nicht von mir!" . . . dann braucht ein harmloser Theaterbesucher, der sich an solcher behaglichen Lustigkeit und wahrhaft genialen Liebenswürdigkeit erfreut, sich seiner Geschmacksrichtung wegen wohl nicht zu beunruhigen.

Sie fragen mich, was ich von der Zukunft Ihrer modernen Operette halte, und ich spreche unwillkürlich von der Vergangenheit, der alten, die mir eine so angenehme Gegenwart geblieben ist, daß ich an der Zukunft ihrer Nachfolgerin zurzeit noch kein besonderes Interesse habe. Verzeihen Sie dieses ehrliche Geständnis!

Charles Lecocq (Paris).

Die Operette ist tot; man hat sie ermordet! Die Hauptschuld an dem Niedergang der französischen Operette haben die Zeitungen. Vor ungefähr zwanzig Jahren erhoben sie, unter Führung meines verstorbenen Freundes Catulle Mendés, ein jämmerliches Geschrei, verunglimpften die Operette, ließen nicht einmal an dem Namen selbst etwas Gutes. Alles Unbrauchbare, Häßliche resümierte sich für diese Kunstpropheten in dem Worte: Operette. Es gibt heute in Paris kein Operettenensemble im wahren Sinne des Wortes. . . . Das Apollotheater? Eine lobenswerte Anstrengung, die mich nur in meiner Ansicht bestärkt. Wir haben vor ein paar Jahren erlebt, daß ausgesuchte Künstler, denen man heute die schönsten Triumphe bereitet, einfach unfähig sind, den richtigen Ton, die Stimmung und das Empfinden — der Franzose schließt all das in dem Ausdruck „bon enfant" ein — zu finden. Sie machten aus Offenbachs Meisterwerken ein unvernünftiges satirisches Possenspiel, sie blieben in ihren gesanglichen Leistungen weit hinter den glänzenden Kräften zurück, die einst „Angot", „Giroflé-Girofla", „Petit Duc" aus der Taufe hoben. Ich muß oft den Einwand hören, daß ich ein Lobredner vergangener Zeiten bin. Vielleicht ist es so; aber ungerecht bin ich deshalb nicht. Wir haben ein paar tüchtige Operettenkomponisten: Claude Terrasse, Cuivillier, Rodolphe Berger, die aus einem guten Textbuch ein schönes, den Anforderungen des Theaters entsprechendes Werk zustande bringen könnten. Wo finden sie aber ein Libretto? Ich gestehe offen, daß mir kein Buch, das den gefeierten Operetten unserer Tage zugrunde liegt, einen musikalischen Einfall gegeben hätte. Laßt sie also erst einige theaterkundige Textdichter finden, und dann wird die langvermißte Erfindung wiederkehren!

Den Parisern soll vom Apollotheater der Geschmack für eine deutsch-österreichisch-französische Operette beigebracht werden. Weit wird man mit dieser Lektion nicht kommen; das Ausstattungsgenre gefällt wohl, aber wir empfinden allzusehr den Mangel an Witz und gallischem Geist, wie er nur aus unserem Boden sprießen kann. Zudem ist die Wiener Operette von heute nicht stark genug, um hier Wurzel zu fassen. *Johann Strauß* hätte das erreicht! Der stand auf eigenen Füßen wie ein wirklich Großer. Er brauchte sich nicht an den Werken anderer zu inspirieren. Heute dominiert aber die Nachahmung, das Abgucken der Effekte! Ich möchte den Wienern Lehár, Oskar Straus und Fall ein hervorragendes Talent nicht absprechen; sie haben mir schon amüsante Stunden geboten. Keiner von ihnen reicht jedoch an Johann Strauß heran, selbst Millöcker ziehe ich ihnen vor. Die Wiener Operette beherrscht zwar ein großes Stück der internationalen Theaterwelt, sie ist aber noch nicht zu einem künstlerischen Triumphe gelangt, wie ihn Offenbach und Johann Strauß erreicht haben. Eine große Zukunft kann ich der Operette nicht voraussagen, weil mir die Erfolge von heute kein Vertrauen einflößen.

Kammersängerin Lilli Lehmann (Berlin).

Niemals bin ich eine Verehrerin der Operette gewesen. Selbst in den Tagen ihrer höchsten Blüte nicht, wo eine Geistinger, eine Gallmeyer und all die anderen Heroen der damaligen Zeit dieser Art von Kunst ihre großen Genies und Talente widmeten. Nur die Künstler konnte ich darin bewundern, nicht aber die Kunstrichtung. Mag sein, daß mir die Antipathie, die ich gegen alles, was lasziv ist, hege, angeboren ist. Jede alte, naive, vielleicht dumme Lokalposse mit ihrer Naivität, ihrem vielleicht derben, aber gesunden Humor gilt mir weit mehr als ein Kunstwerk als die Operette, die ich als solches nicht anerkennen kann, sondern direkt als Geschmacksverirrung ansehe. Aber ich sage gleich, daß ich nicht kompetent bin, denn: ich habe nun mal die Antipathie, und gegen den Geschmack soll man nicht streiten.

Heinrich Mann (München).

Ob die Operette blödsinnig, lasziv und rührselig ist, sei dahingestellt. Eines ist sie sicher: ungeistig; und darum braucht ein Volk sie, dessen große Musiker zu viel Geist haben. So braucht dies Volk auch ein Theater für Kleinbürger des Intellekts, denn das Theater von Rang wird ihnen verschlossen, es stellt unmögliche Ansprüche. Mag sein, daß die geistig Geringen gern ein wenig nachrücken, hinaufrücken würden: aber man läßt sie nicht. Etwas Weltmenschliches, das auf wertvollem Niveau die Geistes-, Zahlen- und Muskelmenschen vereinigen könnte, gedeiht hier nicht, und wenn es (literarisch aus Frankreich, musikalisch aus Italien) eingeführt wird, fallen alle Maßgebenden darüber her. Die von der hohen Musik verachten, glaube ich, Puccini noch mehr als Leo Fall. Der Abgrund zwischen Geist und Volk scheint im Bereich der deutschen Kultur hoffnungslos. Warum nur eines seiner Zeichen bekämpfen, wie die Operette? Man arbeite an der Demokratisierung. Demokratische Länder bringen vielleicht keinen Nietzsche hervor. Vielleicht bringen sie ihn auch hervor; dann gehört er aber nicht den paar Hundert, sondern Millionen. Jedenfalls heißt, als Ersatz für den fehlenden Nietzsche, der beliebteste Autor dort nicht Frenssen, sondern Zola. Demokratische Länder haben weder Strauß noch Mahler. Dafür macht in Italien die Musik, die den feinsten Seelen gefällt, auch dem Gipsfigurenbuben seine Straße weniger heiß. Und eine Operette gibt es nicht.

Prof. Dr. Max Reger (Leipzig).

Die künstlerische Qualität der modernen Operette ist miserabel. Der riesige Erfolg dieses Genres ist auf den schlechten Geschmack der „großen Masse" zurückzuführen. Der Einfluß der Wiener Operette ist sehr schlecht, aber Zukunft wird sie immer haben.

Moriz Rosenthal.

Erwarten Sie von mir nur keine heftige Geste der Abwehr, kein rhadamantisch in Bausch und Bogen verwerfendes Urteil! Die Quellen der Heiterkeit sickern heute so spärlich,

daß man selbst dem Gemurmel der trüberen willig sein Ohr leiht, wenn auch zugestanden werden muß, daß gute Laune und Fröhlichkeit wohl bei den Librettisten, selten aber in ihren Libretti zu finden ist. (Ausnahmen berühren uns um so angenehmer.) Das Publikum aber lauscht dankbar den sehr oft hübschen und reizvollen Einfällen eines Lehár, Oskar Straus, Leo Fall usw., nur daß unter der gestärkten Hemdbrust unserer älteren Habitués hie und da etwas wie Sehnsüchtelei rege wird nach dem romantischen Schimmer der zärtlichen und beschwingten Poesie eines Johann Strauß.

O schöner Mai,
Voll Liebelei!
— — — — —
Vorbei, vorbei!

Und wenn ich für die Zukunft der Operette einen Wunsch hege, so lautet er: ihre Vergangenheit.

Bernhard Shaw (London).

Was für künstlerischen Wert die Wiener Operetten besitzen? Gerade den Wert, der das Publikum so sehr entzückt, daß es die Theater füllt und sich dort amüsiert. Und eben dieses Vergnügen, das sie dem Publikum bereiten, ist auch die Ursache ihres Erfolges. Auf die Frage, ob diese Operetten eine korrumpierende Wirkung auf das Publikum haben, kann ich nur antworten: Nein! Das Publikum korrumpiert die Künstler, nicht der Künstler das Publikum.

Felix v. Weingartner (Wien).

Ich habe zu wenig moderne Operetten gehört, als daß ich darüber urteilen könnte. Jedenfalls bildeten die alten Wiener Operetten, in erster Linie die von Johann Strauß, ein wichtiges Moment für die Charakterisierung des Wiener Musiklebens.

* * *

Den hier wiedergegebenen Urteilen (resp. über und gegen die heutige Wiener Operette) sind noch von den später veröffentlichten folgende interessante nachzutragen. Zwischen sehr bemerkenswerten Ausführungen von Gelehrten, Komponisten und Bühnenkünstlern befindet sich auch das Gutachten eines berufenen Musikkritikers *(Paul Marsop)*, der mit erfreulicher Klarheit und Gründlichkeit das Uebel aufdeckt. Der Zufall, dieser hämische Satyr, will es, daß neben seinen kundigen Darlegungen der verderblichste Operettentextfabrikant, eben *Viktor Léon*, zu Worte kommt. Wiewohl ihn Marsops Benennung der „teils blöden, teils gemein frechen Texte" treffend zum Schweigen bringt und aufs beste erledigt, so soll doch den Lesern der „N. M.-Z.", damit sie wenigstens eine Kostprobe von der Operettenpartei bekommen, die Antwort des intellektuellen (wenn man so sagen darf) Urhebers der „Lustigen Witwe" zum besten gegeben werden. Und man wird wieder einmal staunen, daß da, wo Sauberkeit und Gehirn fehlt, immer noch ein Deckmantel und eine — Stirn vorhanden ist.

Prof. Dr. Max Dessoir (Berlin).

Meine Kenntnis der neueren Wiener Operette ist zu gering, als daß ich Ihre Fragen zu beantworten vermöchte. Was ich gesehen habe, hinterließ mir einen ungünstigen Eindruck. Welche Texte! Die Handlung verworren und albern, die Charakteristik der Personen gröblich und veraltet, die Sprache witzlos und nicht einmal handwerklich zureichend. Welche Musik! Die Verwässerung eines ehemals schmackhaften Trankes, genießbar nur an zwei oder drei Stellen, die dann freilich immer wieder dem Publikum in den Hals gegossen werden. Worauf der Erfolg beruht? Weil man so schlechterdings gar nichts dabei zu denken braucht. Und weil kein Zustand dem zahlungsfähigen Theaterbesucher begehrenswerter erscheint als dieser.

Geheimer Medizinalrat Prof. Dr. Albert Eulenburg (Berlin).

Ich habe so ziemlich alle neueren Machwerke dieses Genres sowohl in Wien wie in Berlin zu hören Gelegenheit gehabt und muß zu meinem Bedauern konstatieren, daß sie auch in Berlin ebenso theaterfüllend (und vermutlich kassefüllend) wirken wie in Wien. Nach jedem an eine dieser Operetten verlorenen Abend gibt man sich immer der süßen Hoffnung hin, daß etwas Oederes und Alberneres im Text, etwas Faderes, Süßlicheres und Banaleres in der Musik nun nicht mehr geboten werden könne — um das nächstemal seine Erwartungen in dieser Hinsicht doch noch weitaus übertroffen zu sehen! Daß dieses Zeug „geschmackverderbend" und „korrumpierend" wirken könne, befürchte ich allerdings nicht; dazu ist an dem Geschmack unseres Publikums zu wenig zu verderben, und — dazu wird es auch zu rasch wieder vergessen!

Dr. Wilhelm Kienzl (Graz).

Jedes ehrlich empfundene, genial erfundene und mit Meisterschaft gestaltete Kunstwerk, welcher Gattung es auch angehören mag, verdient Anerkennung. Besser eine gute Operette als eine schlechte Symphonie.

Ob freilich das Genre der Operette als solches, wenigstens in seiner heutigen, lediglich den Instinkten der breiten Masse dienenden Gestalt, Förderung verdient, ist eine andere Frage. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß es bei allem Talent der sich ihm widmenden Autoren ein trauriges Bild darstellt. Heute ist die einst von Männern wie Adam Hiller, Gluck, Mozart, Dittersdorf gepflegte Gattung der Operette zu einer schablonenhaften Fabrikware herabgesunken, die aber — wie ihr Erfolg lehrt — einem Bedürfnis des großen Haufens zu entsprechen scheint, der, weit entfernt, sich im Theater erheben, bilden, ergreifen oder läutern lassen, oder auch überhaupt nur denken zu wollen, lediglich sinnlich und sinnlos genießen und sich zerstreuen will. Daran ändern auch Ausnahmswerke, wie beispielsweise die „Fledermaus" oder der „Opernball" nichts. Die maßlose Ueberpflege der zum weitaus größten Teil erschreckend seichten Operettenware des heutigen Marktes ist (und darüber können alle ernsten Musiker nur einer Meinung sein) vom Uebel und sie bedeutet eine große Gefahr für das edle Genre der dramatischen Musik, weil das Publikum durch sie auf Bahnen gelenkt wird, die unaufhaltsam zur Verflachung und Vergröberung des Kunstgeschmackes führen müssen. Eine Abhilfe gäbe es nur, wenn man den Operettenphilistern die seichte Kost mit Gewalt entzöge. Anfangs würden sie vielleicht streiken; bald aber würden sie — an den Theaterbesuch allzu sehr gewöhnt — in Ermangelung des Schlechten auch das Gute hinnehmen und bis zu einem gewissen Grade auch erkennen, schätzen und lieben lernen. Und nach einer kurzen Krise würde sich eine lohnende Nutznießung der guten Kunst von selbst ergeben. Denn ganz ohne „Kunst" will auch der Armseligste nicht leben.

Die Sache wäre des Versuches wert. Entschließt man sich aber nicht zu ihm, so glaube ich fast, daß die Wiener Operette — unsterblich ist.

Viktor Léon.

Die wirklich moderne Operette, die eigentlich eine Form der Oper, ein Stück mit Musik, darzustellen hat, ist — abgesehen von unumgehbaren Konzessionen — wenigstens in ihren Intentionen weitaus künstlerischer als die Operetten früherer Epochen. Auch die Offenbachs nicht ausgenommen, deren unvergleichliche musikalische Phantasie gewiß kein Einsichtiger bestreiten wird. Und gerade der Umstand, daß die moderne Operette sich bestrebt, ein Stück zu werden und Menschen in menschlichen Konflikten, gleichviel ob diese ernster oder heiterer Natur sind, auf die Bühne zu bringen, verursacht ihren großen Erfolg in aller Welt.

Jene Operettenmache allerdings, die von diesen modernen künstlerischen Tendenzen nichts wissen will, die ausschließlich eine Spekulation mit lasziven Szenen, albernen Witzen und soi-disant populären Schlagern mit ganz unfaßbaren grotesken Evolutionen darstellt — die ist entschieden von korrumpierendem und geschmacksverbildendem Einfluß — um die Worte Ihrer Umfrage zu gebrauchen. Aber symptomatisch ist es, daß diese Operetten nur zu rasch wieder verschwinden, so laut und lorbeerreich ihr Entree auch gewesen sein mag.

Von der Zukunft der modernen Operette, von dem gegliederten Stück mit Menschen in menschlichen Konflikten, Umstände, die den Komponisten auch zu echt künstlerischer Arbeit anregen, ja ihn dazu nötigen, bin ich durchdrungen. Es ist höchst peinlich, von seiner eigenen Arbeit reden zu müssen, aber es war gerade die Art meiner Operettenbücher und deren Nachahmung, die den grandiosen Aufstieg der Wiener Operette und vollwertige dramatische Komponisten brachte, wie Franz Lehár, Leo Fall und Oskar Straus, so sehr diese Art fast immer und diese Komponisten im Beginne ihrer Laufbahn gewichtigen kritischen Widerstand zu überwinden hatten.

Paul Marsop (München).

„Künstlerische Qualitäten" vermag ich der modernen Wiener Operette überhaupt nicht zuzuerkennen. Die Operette Offenbachs hatte in ihren besseren Hervorbringungen den Wert einer gelungenen, hie und da genialen künstlerischen Groteske — ähnlich wie die Karikaturen Goyas. Die Operette des Johann Strauß konnte wenigstens um Eines willen gerühmt werden: um ihrer köstlichen Walzer — wenngleich diese mit der „Handlung" kaum etwas zu tun hatten. Die neue Wiener Operette ist nicht einmal gute Handwerkerei. Von den teils blöden, teils gemein frechen Texten ganz abgesehen: Lehár, Fall, Eysler, Reinhart e tutti quanti schätze ich alle miteinander als sehr mittelmäßige Musiker ein. Fall hat etwas mehr gelernt als seine Kollegen, zeigt mitunter auch einigen Witz, besonders in der Instrumentation. Doch diesem Witz fehlt die Bühnenschlagkraft, die in den Offenbachschen Partituren Seite für Seite heraustritt.

Der „riesige Erfolg des Genres“ ist dreierlei zuzuschreiben: 1. der grundfalschen Politik vieler „besseren Theater“, die das Publikum in die Operetten-, Tingeltangel- und Freudenhäuser förmlich hineinjagt. Diese Politik findet ihren Ausdruck in überhohen Preisen, die ihrerseits durch die Wahnidee der unsinnigen luxuriösen Guckkastenausstattung und durch die Gagenpreistreibereien der Theateragenten, denen zu Leibe zu gehen man zu feige oder zu bequem ist, bedingt werden. 2. Der geriebenen Geschäfts- und Stimmungsmache, mit der der „Erfolg“ auch des schwächlichsten, abschreckendsten Operettenprodukts inszeniert wird. Wie denn überhaupt als Seele der modernen Wiener Operette das Geschäft angesehen werden muß. Lehár ist zehnmal mehr Geschäftsmann als Musiker. Die in Rede stehenden Librettisten gehören alle miteinander nicht zu den angesehenen Gruppen des deutschen Schrifttums und machen alle mitsammen im westlichen Europa mit ihrer literarischen Erscheinung eine etwas fremdartige Figur. 3. Der ganz verkehrten Praxis der Zeitungen, die da meinten und meinen, wenn es sich „nur“ um die Besprechung einer Operette handle, könne man dazu auch einen kleinen, unmusikalischen Reporter abkommandieren. Da käme es ja auch auf ein paar Hände voll Lob nicht an. Eine arg hinkende Logik! Hätten zu den Erstaufführungen eines Schmarrns wie der „Lustigen Witwe“ ehrliche Theaterkenner und wohlbeschlagene Musiker das Wort ergriffen, dann wäre dieses Opus nicht alsbald in allen Tonarten angepriesen worden. Nur die „günstigen Kritiken“ haben die unermeßliche Zuhörerschaft herangezogen und den „Welterfolg“ zustande gebracht, der den Deutschen die Schamröte ins Gesicht treiben — sollte!

Daß ich „an einen korrumpierenden und geschmackverderbenden Einfluß der Wiener Operette glaube“, versteht sich nach dem, was ich bisher sagte, von selbst. Sie paralysiert nicht wenig unsere ohnedies mühevoll genug durchzufechtenden volkserzieherischen Bestrebungen. Sie ist ein Kulturschädling schlimmster Art, da sie sich fast andauernd an das Gemeine im Menschen wendet. Sie befördert im negativen Sinne den Ausgleich der Stände: „Als wir im Kot uns fanden, da verstanden wir uns gleich.“ Das sagte Heinrich Heine, der gewiß nicht prüde war. Für Wien bedeutet „das Genre“ geradezu ein Unglück. Denn es gibt niemanden, der einerseits in solch hohem Grade kunstempfänglich, anderseits so „leicht verführbar“ ist wie der Wiener. Enger als irgendwo anders hängt in Wien die Steigerung des wirtschaftlichen Gedeihens mit der Hebung des moralischen Niveaus zusammen.

„Was ich von der Zukunft der Operette halte?“ Natürlich von der der modernen Wiener Operette? Mit dieser wird es vorbei sein, sobald die öffentliche Meinung, will sagen, ihre berufene Vertreterin, die Presse, sie fallen läßt. Ihr den Garaus macht. Kunst vermag ja die Kritik ebensowenig hervorzurufen als zu unterdrücken. Aber jene Spielart der Operette ist — man kann das nicht oft genug wiederholen, nicht entschieden genug unterstreichen — lediglich Geschäft. Und zwar ein sehr unsauberes Geschäft.

Ob wieder einmal eine Operette geschaffen werden wird, die mit Kunst etwas zu tun hat: darüber zu orakeln ist ein kindliches Vergnügen. Prophezeiungen über die Zukunft des Musikdramas, der Symphonie, der Kammermusik, der Operette haben sämtlich den gleichen Wert: das heißt gar keinen. Tritt irgendwo, irgendwann ein Kerl mit etwas neuem Kunstwürdigen hervor, dann bereichert er nicht nur die Menschheit, sondern setzt auch der Weisheit der kritischen Wetterlaubfrösche einen heilsamen Dämpfer auf. Was gleichfalls verdienstlich ist.

Max Schillings (*Stuttgart*).

Wenn Goethes Meinung: „Das Theater ist die tägliche Reflexion des Menschen über sich selbst“ auf unsere Zeit Anwendung finden dürfte, ergäbe sich angesichts des ungeheuren Erfolges der Operette ein recht eigenartiges Bild des Menschen von heute und seiner Reflexionen. Aber reflektiert denn der Mensch von heute überhaupt noch über Ziel und Zwecke der Schaubühne, insbesondere der Opernbühne? Er läßt sich von seinen Instinkten leiten, und diese raten ihm: „Das Theater soll uns bieten, was wir suchen: Amüsement um jeden Preis und angenehmen Kitzel unserer in beständiger Vibration befindlichen Nerven. Die Bedürfnisse und Forderungen der ernsteren Minderheit, ganz abgesehen von ästhetischen Grübeleien der Künstler, gehen uns nichts an.“ Wer diese Entwicklung der Dinge bedauert, gilt als ein Feind der heiteren Kunst. Aber handelt es sich bei dieser Kontroverse tatsächlich um einen Zweig der Kunst?

Ich spreche der allergrößten Mehrheit dieser Gattung künstlerische Qualitäten ab (nicht etwa bühnen- oder musiktechnische!). Den Anspruch, als Kunstgebilde zu gelten, kann ein Erzeugnis nur dann erheben, wenn es aus seelischen Stimmungen heraus um seiner selbst willen geschaffen wird. Die artistischen Leistungen, genannt Operette, aber werden nach ganz bestimmten Rezepten, fast rechnungsmäßig, kaufmännisch angelegt. (Daß dazu eine ganz bedeutende Erfahrung sowie spezifisches Talent gehören, leugnet selbstredend niemand.) Je mehr die Rezepte der momentanen Geschmacksrichtung des Publikums entgegenkommen, um so sicherer und größer der Erfolg. Korrumpierend und geschmackverbildend wirken diese Erfolge ganz entschieden. Der ungeheure Einfluß dieser charakterlosen Massendarbietungen zeigt sich vor allem in dem stets abnehmenden Interesse an den Schöpfungen ernsterer Kunst. Fast kein Operntheater Deutschlands kann sich mehr gegen den Ansturm der Operette wehren, wenn es nicht seine materielle Existenz gefährden will. Das Nebeneinander (im gleichen Hause) der auf Zerstreuung abzielenden Erzeugnisse der artistischen Kunstfertigkeit mit den künstlerischen Schöpfungen, die den Hörer zur Sammlung und einem gewissen Maße von geistiger Mitarbeit einladen, müßte auf die Dauer mit der Erdrosselung der letzteren enden.

Und die Zukunft? Keine Enquete und kein Predigen wird helfen; die Operette kann nur an sich selbst sterben; nur Uebersättigung kann eine Wendung und vor allem auch die früher bestandene reinliche Scheidung zwiscn hüben und drüben bringen. Dann muß das Geschick uns auch starke Talente bescheren, die Lebenskräftiges für die deutsche, von edelsten Geistern geweihte Opernbühne zu schaffen vermögen und sich zu Erweckern und Herren der besseren Instinkte des Publikums aufschwingen können. Auf eine gründliche und eingehende Studie von Alfred Wolf-Wien, betitelt: „Der Operettenmoloch“ (in No. 23, 9. Jahr der „Musik“) möchte ich noch hinweisen dürfen; sie stellt manchen interessanten Gesichtspunkt zur Diskussion.

II. Die Operette als Kunstform.

Wenn eine ferne spätere Zeit, in der es keine Operette geben würde und die von dieser vergangenen Theaterform — „Kunstform“ zu sagen fühlt meine Feder ein heftiges Sträuben — gar nichts mehr wüßte: wenn eine solche Zeit kulturkritische Studien machen würde über unser Jahrhundert, wie wir Forschung treiben an den Ausgrabungen in Italien und Babylon, so müßte sie, falls ihr als Quellen nur die Operettenbücher selbst und die Theaterzettel mit der Jubiläumszahl der hundertsten oder fünfhundertsten Aufführung zur Verfügung stünden, wohl zu dem Urteile kommen, daß die Kunst des Tanzes (oder doch die des Tanzens) bei uns in höchster Blüte gestanden und sich weitester Verbreitung in allen Schichten des Volkes erfreut habe. Und irgend ein findiger kritischer Kopf würde als Gesamtergebnis seiner Operettenforschung etwa zu folgendem Schlußurteil gelangen: „Es ist ein eigentümliches Zeichen von den Gegensätzen und Widerpolen, in denen sich unsere wie der Vorfahren Kultur zu entwickeln liebt, daß die höchste Blüte eines Kunstzweiges nicht nur zusammenzutreffen pflegt mit dem Darniederliegen eines anderen, sondern diesen Zustand, sei er nun Rückständigkeit oder Verfall, geradezu als notwendige Grundlage zu erfordern scheint. Denn die Blütezeit des Tanzes, wie sie in der Operette sich darstellt, und wie sie nur in der chorischen Kunst der antiken Tragödie eine Schwestererscheinung aufweisen kann, ist verbunden nicht nur, sondern anscheinend geradezu hervorgegangen aus dem völligen Ruin der dichterisch-dramatischen und der musikalisch-dramatischen Kunst, wie er in solcher Verschlingung mit dem Höhepunkte eines bestimmten anderen Kunstzweiges in keinem anderen Zeitalter ein Beispiel findet; vor allem ist er aber auch vereint mit dem völligen Fehlen wirklich musikalisch-komischer Kunst, das um so befremdlicher hervortritt, als die Operettenlibretti die eigentliche Theaterposse jener Zeit dargestellt zu haben scheinen.“

Geradezu unverständlich aber müßte jenem Kritiker dies negative Ergebnis werden, wenn er es zusammenhielte mit der Tatsache, daß in demselben Menschenalter das Musikdrama Wagners und das moderne Schauspiel Ibsens und ihrer Schüler die höchste Krone dramatischer und musikalischer Kunst errungen hatten.

Angesichts dieses vernichtenden Urteils über die Operette, anderseits in der Erkenntnis, daß unsere Tanzoperette im Gegensatze zu den Folgerungen des zukünftigen Kulturforschers leider der Ausfluß des völligen Darniederliegens der Tanzkunst ist, beantwortet sich die erste Frage: Ist die Operette überhaupt eine Kunstform? von selbst mit einem glatten: Nein! Zweitens aber entsteht die Frage: Wie kommt die Operette zu ihrer beherrschenden Stellung? und drittens: Welche Folgerungen und Forderungen ergeben sich für die kommende Kunst?

Zum Beweise für die Richtigkeit der Verneinung der ersten Frage sei an die Bestimmung des Begriffs „Kunstform“ erinnert: „Jede Form, die einem (dichterisch-künstlerischen) Inhalte den richtigen, völlig sich mit ihm deckenden Ausdruck zu geben vermag, ist eine (berechtigte) Kunstform.“ Hat

die Operette in diesem Sinne überhaupt einen Inhalt? Hier ist auseinanderzuhalten: Ist der Inhalt der Handlung durch den Librettisten (Dichter?) in eine geschlossene künstlerische Form gebracht? Ist dieses Libretto, das wieder der Musik als Inhalt dient, durch den Komponisten (Musikdramatiker?) in eine künstlerische — musikalisch-dramatische, d. h. komische — Form gebracht worden?

Ich kenne kein Libretto — von einigen alten Operetten sehe ich ab, da ich die Operette der Gegenwart bespreche —, in dem auch nur der Versuch gemacht wäre, den dramatischen Stoff (die Fabel) zu einem dichterischen Inhalte zu gestalten. Mag eine Operette beginnen, wie sie will, die Form wird zersprengt, man kann sagen mit apodiktischer Sicherheit, in dem Momente, wo der „Held" oder die „Heldin" auftreten. Meist ist die Bühne dazu eigens, mittels unmotivierter Unterbrechung der Handlung, leer gemacht, der Held tanzt oder springt herein, eilt an die Rampe und gibt für den Abend seine mimische Visitenkarte ab:

Ich bin die Resel —
Er mein Esel.

Oder:

Ich bin die Försterische —
„Guten Abend, liebes Publikum!"

Der Schauspieler agiert über die Rampe hinaus ins Parterre — weil er auf der Bühne nichts zu agieren hat — Dieses „Auftritts-Couplet", das „Entree" des Sängers oder der Sängerin, ist eines der Grundübel der Operette. Aus ihm erwachsen naturgemäß andere; meist enthalten diese Entrees das, was die vorschreitende Handlung im Gegenspiel mehrerer Personen entwickeln sollte, in erzählender, also undramatischer Form: die Exposition nicht nur der ganzen Fabel, sondern oft auch der einzelnen, ja des eigenen Charakters, wie dies bei dem „Ich bin"-Lied naheliegend ist. Für wirkliche Handlung bleibt dann nichts übrig; sie wird ersetzt durch zweckloses Tanzen oder sinnloses Herummarschieren und Herumspringen einzelner und mehrerer Personen, der „Choreographie" der Operette.

Aus dieser Tanzerei entsteht das „Tanzlied" im allgemeinen, das ja in einigen alten Operetten noch aus der Handlung heraus entwickelt war, während jetzt ihm zuliebe die Handlung vernachlässigt oder vergewaltigt wird — eine nebensächliche Begleiterscheinung ward also zum hauptsächlichen, oft einzigen Selbstzweck — und im besonderen entquillt dieser Tanzwut die abscheuliche Unsitte, alle Lieder in Tanzmelodien zu setzen, gleichviel ob Inhalt oder Form, ob der dramatische oder psychologische Zusammenhang es rechtfertigen oder nicht.

Die Musik verzichtet also auf jeden dramatischen Ausdruck. Das ist das zweite Grundübel der Operette. Die notwendige Folge davon ist, daß in der Neuzeit die Liedertexte im Libretto gar nicht mehr dramatisch entwickelt werden, sondern völlig die Form der Einlage erhalten; ihre Verknüpfung mit dem Gang der Handlung ist, wo sie überhaupt noch versucht oder angedeutet wird, rein äußerlicher Art.

Aus der Anwendung der Tanzmelodie (Walzer) auf jede Art Liedertext entstehen eine Reihe Banalitäten und Brutalitäten, die einem musikalischen Ohre das Non plus ultra alles Entsetzens sind und deren kritiklose Hinnahme durch ein im blöden Dreivierteltakt schwelgendes „besseres" Publikum auch seinerseits den Beweis liefert, daß das deutsche „Volk" als solches absolut nicht musikalisch ist. Nur ein Beispiel: In der „Dollarprinzessin" kommt in dem Liede „Das sind die Dollarprinzessen" folgende Zeile vor: „Sie können es niemals vergessen". Die Walzermelodie bringt auf die erste Silbe des Wortes „vergessen" eine hohe Note — der Komponist hat sich nicht die Mühe gemacht, das Wort seiner Betonung gemäß zu vertonen; so etwas liegt außerhalb der Sphäre jener Maestri — und diese hohe Note „muß" doch selbstverständlich ausgenützt werden. Stumpfsinn und Willensschwäche der sogen. Dirigenten und Virtuoseneitelkeit und Wollüstelei der Tenöre feiern also Hand in Hand auf dieser hohen Note eine stilvolle Verbrüderung; und so hebt denn der Dirigent den Stab recht hoch, alles singt in der Begeisterung vollständiger Schönheitsüberzeugung fortissimo, und eine Fermate von schreiender Unvernunft legt sich tempozerstörend auf die Silbe „ver": man plärrt in der Tretmühle der Gedankenlosigkeit pflichtbewußt: „Sie können es niemals veeeehr—gessen."

Das ist nicht nur ein Beispiel, sondern darin liegt System. Ein Publikum, das sich solche Scheußlichkeiten nicht nur gefallen läßt, anstatt sie a tempo auszuzischen, sondern diese Couplets in getreuer Nachbetung ebenso verzerrt nachsingt, pfeift und grammophoniert — ein solches Publikum, das zwar richtig lesen, schreiben und sprechen kann, aber beim Selbstsingen sofort unbeachtet jedes Wort völlig falsch betont und skandiert, ein solches Publikum hat selbst innerlich auf jede wahre Dramatik Verzicht geleistet.

Auf das Wort aber kommt es den Librettisten, und noch weniger den Komponisten, gar nicht an. Sie sind eben keine Dichter, weder lyrische noch dramatische. Sonst würden sie sich nicht gefallen lassen, daß die Vertonung — einer Tanzmelodie zuliebe — Tempi wählt, die von vornherein die deutliche Aussprache und um so viel mehr die Möglichkeit des Verstandenwerdens durch den Zuhörer ausschließen. Das Wort ist aber doch das Mittel, um die Entwicklung einer dramatischen Handlung vom Darsteller auf den Zuhörer zu bringen. Dieser Verzicht auf das dichterische Wort bringt es mit sich, daß sich die Librettisten eine Art von deutscher Sprache erlauben, die lediglich ins Gebiet des Gassenhauers gehört; dieser Verzicht ist auch ein Beweis a priori dafür, daß die Operette schon deshalb keine Kunstform sein kann, weil sie auf den Inhalt verzichtet. Die fehlende Handlung ersetzt sie durch Kulissenreißer und Beinspringerei. Denn „geschehen" muß doch etwas auf der Bühne. Soviel dramatischen oder wenigstens bühnenmäßigen Sinn hat sich das Publikum doch gewahrt. — Und aus all diesen Fehlern und Sünden erwächst die Notwendigkeit, damit wenigstens „etwas" das Publikum fessele, den von den Theaterdirektoren begierig begehrten „Schlager" zu schaffen: Publikum und Kritiker — wenigstens sogenannte — beurteilen eine neue Operette nur nach ihren Schlagern.

So ist denn für die „Anfertigung" von Operetten geradezu ein stereotypes Rezept entstanden. Bei der Gefahr, daß es ein unkundiger Thebaner zur Massenfabrikation von „Kunstwerken" verwenden könnte, verzichten wir, seine Zusammensetzung zu verraten; es bleibe Geheimmittel derer, die es verstehen. Ne quid nimis! Dieses Rezept ist der Bankerott alles künstlerischen Ansatzes bei Gestaltung des Librettos. Denn selbst da, wo ein Stoff vorhanden ist, der psychologische Entwicklung und Lösung geradezu herausfordert, wird diese beiseite gelassen, damit — nach berühmtem, abgebrauchtem, aber zugkräftigem Muster — die „Tanzpiece", der „Schlager" in Wirksamkeit trete. Man denke an das Sujet der „Geschiedenen Frau"![1] Nach dem ersten Akte möchte man gespannt sein auf die Art, wie der Konflikt gelöst wird; statt dessen eitel Episode, Tanzen und Bockspringen, und der dritte Akt: eine Null! Es ist absolut gar nichts mehr drin enthalten, ein albernes Tanzcouplet muß als Lückenbüßer aushelfen. Dieser Mangel des dritten Aktes — man kann ein klein wenig paradox sagen, die meisten Operetten haben keinen dritten Akt mehr! — ist geradezu ein Charakteristikum der Operettenbücher, ein Beweis für den völligen dichterischen Bankerott ihrer Verfasserzunft.

Es ist nur eine logische Folge des Mangels an Handlung, d. h. des völligen Fehlens einer aus den Charakteren entwickelten fortschreitenden, sich verwickelnden, spannenden und sich lösenden Begebenheit (also des Mangels jeglicher wahren Dramatik), wenn die Musik der Operette keinerlei dramatischen Nerv, keinen dramatischen Fortgang hat. Die Anekdote, die Episode verdrängen die Entwicklung, infolge der undramatischen Gestaltung fehlen alle wahrhaften Antagonismen (Spiel und Widerspiel), und somit ist es klar, daß der Operette, die doch durch Beiwerk und Grundstoff Lustspiel oder Posse ist, jede wirklich komische Musik völlig fehlt. Wie sollte auch leere Tanzmusik komischen Gehalt aufweisen? Da aber echte komische Musik dramatisch ist, so wird wieder klar, daß die Operette keine dramatische Form ist.

Ihre „komische" Wirkung, d. h. ihr Heiterkeitserfolg beim zeitgenössischen Publikum, beruht meist auf einer oder ein paar „komischen" Figuren, die nichts anderes sind, als der unsterbliche Teil des auf der sonstigen Bühne längst totgeschlagenen deutschen Hanswurstes, „Kasperl" in ureigener Person. Und im Ergötzen an diesem urdeutschen Erbe setzt sich Publikum und Tageskritik über alle Mängel von Sprache und Musik, über die Verlegenheit von Motivierung, Stimmung und Situation hinweg, übersieht mit tränenlachendem Auge die scheußlichste Unrealistik des Ganzen, läßt sich von einem Oberst Peters des Großen Couplets einlegen über Zeppelin und Lex Heinze — denn: Kasperl und Walzer sind „populär".

Ja, die Popularität ist, nach all diesen vernichtenden Fehlern, der einzige Vorzug und das einzige Existenzrecht der zeitgenössischen Operette. Dieser einzige Satz enthält die Beantwortung der zweiten, anfangs aufgestellten Frage: Ihre beherrschende Stellung verdankt die Operette ihrer Popularität. Ihre Melodien sind, das schafft keine noch so negative Kritik aus der Welt, das Volkslied der Gegenwart! Wenn wir mit der künstlerischen Art oder Unart dieser Lieder nicht einverstanden sind, so steht doch außer Zweifel, daß in ihnen der einzige künstlerische Wert, die „Aufgabe" der Operette beruht, d. h. beruhen sollte.

Treten wir deshalb an die Beantwortung der dritten gestellten Frage heran, so muß ihr vorangehen die Feststellung, daß unsere wirklichen Dichter und Tonkünstler eine schwere Unterlassungssünde begehen, indem sie das Gebiet der Operette den Maestri dritten und vierten Ranges überlassen. Hier ent-

---

[1] Dies Thema gehört überhaupt nicht in das Operettentheater, wenigstens nicht in der „ernsten" Behandlung des ersten Aktes. Nur ein moralisch degeneriertes oder stumpfsinnig-gedankenloses Publikum konnte es akzeptieren. Red.

steht von selbst die Frage nach dem ausreichenden Grunde für diese bedauerliche Erscheinung. Dieser Grund kann unseres Erachtens nur darin gefunden werden, daß die Form der Operette eben den Dichtern und Musikern als verächtlich erscheint, als keine Kunstform. Wenn wir deshalb die Frage beantworten wollen: „Welche Folgerungen und Forderungen ergeben sich für die kommende Kunst?" so ist zuerst oder prinzipiell zu fragen: Kann die Operette zu einer Kunstform erhoben werden?

Indem wir diese Kardinalfrage mit einem siegesbewußten „Ja" beantworten, gehen wir von dem Standpunkte aus, daß der oder die Reformatoren der Operette fußen müssen auf der jezt im Schwange befindlichen Theateroperette, d. h. daß sie nach äußerlichem Inhalt und äußerlicher Form sich der Gestalt der bestehenden Operette anschließen müssen. Denn sonst verwirken sie — es ist einmal so — von vornherein die allererste notwendige Vorbedingung der Lebensfähigkeit ihres Werkes: die Popularität. Dann aber muß die Handlung, das Libretto, aus der niederen Sphäre der tingeltangelhaften Posse in den Bereich des wahren Lustspiels erhoben werden; der leichte Charakter, ein klein wenig — berechtigter! — Posseneinschlag ist unbedingt zu wahren, denn der Dichter der Operette wendet sich an dasselbe Publikum wie die bisherigen Textbuchhandwerker. Dieses Publikum will sich nach des Tages Arbeit unterhalten, amüsieren, ohne Kunstprobleme zu knacken, und dieses Publikum verlangt Melodien für sein Ohr, die es behalten und nachsingen kann.

Hier offenbaren sich uns zwei elementare Fehler der zeitgenössischen komischen Oper, soweit eine solche versucht worden ist: Geistreichigkeiten in der Partitur, die das Ohr des Durchschnittshörers niemals erfaßt, und Textfeinheiten, die, gesungen, dem Publikum (ohne Textbuch in der Hand!) total verborgen bleiben, verfehlen einfach ihren Zweck. Will die Operette eine Kunstform werden, d. h. soll sie als einfache, dem breiten Volke verständliche komische Oper neuer Gattung ihre Kulturaufgabe erfüllen, so darf sie nicht jene Höhe anstreben, auf der als komische Oper katexochen z. B. die „Meistersinger" stehen. Das ist grundfalsch.

Gibt es in diesem Zwischenbereiche eine Kunstform? — Die Antwort auf diese Frage findet sich von selbst, wenn wir aus all den gerügten Fehlern der bestehenden Operette die positiven Forderungen ableiten, die an Dichter und Musiker zu stellen sind. Unter Dichter und Musiker kann eine und dieselbe Person begriffen sein; die Regel — selbst von Richard Wagner anerkannt — ist, daß zwei zusammenarbeiten. Niemals aber darf der Dichter ein unmusikalischer Mensch sein. „Musikalisch" in diesem Sinne heißt nicht, daß er ein oder zwei Instrumente beherrsche und Harmonielehre verstehe, sondern es ist eine intuitive Eigenschaft, eine innere Begabung, Gefühl für musikalisch-dichterischen, musikalisch-komischen (d. h. dramatischen) Ausdruck. Es ist eine besondere Gabe, in Rhythmen zu schreiben, die sich komponieren lassen, und für jede Stimmung den richtigen Rhythmus zu treffen. Weit wichtiger aber ist es, daß der Dichter die musikalisch-dramatische Struktur dem Komponisten vorzeichnen muß! Ist sie nicht in der Dichtung enthalten, kann sie der Tonkünstler nicht mehr hineinbringen. Der Dichter muß also befähigt sein, auch wenn er keine Harmonien und keine Melodien selbst schaffen kann, doch „kompositorisch" zu schaffen. Ist dies in der richtigen Weise der Fall, so ist er auch beim Vertonen seines Buches ständiger Gehilfe und Wegweiser des Komponisten, und ihm, dem Dichter, gebührt, wenn nicht der größere Teil, so zum mindesten die Hälfte des Erfolges und Gewinnes. Denn die Dichtung, das Drama, ist alles; die Musik ist nur ein vertiefendes Ausdrucksmittel.

Hält die neue Operette an der bestehenden äußerlichen Gestalt der Spieloper fest, so scheidet sich der Text in gesprochenen (Prosa) und in gesungenen (Lieder). Naturgemäß fällt dem ersteren der Hauptanteil der dramatischen Vorwärtsbewegung des Stückes zu, während im Liede ruhende Stimmung oder Reflexion vorherrschen können. Es ist aber erstes Grundgesetz, daß jedes Lied nicht nur direkt und rein aus der Handlung entwickelt wird, sondern es soll selbst ein Stück Handlung in sich bergen; bei dem gesteigerten Ausdruck, den die Musik bringt, sogar ein sehr bedeutsames Stück Handlung.

Jedes derartige Lied wird also, am besten in seiner ersten oder in seiner letzten Zeile (Refrain), einen wichtigen Satz, einen bedeutsamen Gedanken, enthalten, der, aus der Handlung entwickelt, mit der Handlung des ganzen Stückes in untrennbarer innerer Beziehung steht, resp. in solche Beziehung gebracht werden kann, also auch gebracht werden muß. — Jede solche Liedzeile ist also ein organischer Teil der dramatischen wie der kompositorischen Struktur des Ganzen. (Man sieht, warum und wie der Dichter „musikalisch" sein muß!) Deshalb muß jede solche Zeile, nennen wir sie „Motivzeile", verbunden sein mit einer einschneidenden, charakteristisch geprägten Melodie (und Harmonie), die jedem, auch dem einfachsten Zuhörer, populär wird im Augenblick, da er sie hört. Melodie und Wort (Sinn) verbinden sich also zum dramatischen Motive: aus dem Widerspiel solcher Motivzeilen im Orchester zu der auf der Bühne vor sich gehenden Handlung ergibt sich die Quelle der Komik. Das Orchester, resp. die Musik, wird zum vollendeten Ausdrucksmittel schon des den Text schaffenden Dichters, wird quasi zur mithandelnden Person.

Soll dieses komische Prinzip zu reicher Ausgestaltung gelangen, d. h. ausgenützt werden, so ergibt sich die Möglichkeit, auch zu dem gesprochenen Texte in gegensätzlicher Wirkung Motivzeilen erklingen zu lassen: wir kommen zur melodramatischen Musik, und zwar hier erst zur wahren Melodramatik! Von hier aus ist in der Theorie nur mehr ein Schritt zur durchkomponierten „Komischen Oper". Für die Operette muß aber das Prinzip der Spieloper aufrecht erhalten werden, da sie sonst ihre leichte Verständlichkeit und ihre populäre Wirkung auf das „Volk" einbüßen würde. Das Melodram ist deshalb nur in ganz wichtigen Momenten der Handlung, die Stimmungen und Ungesprochenes in sich bergen, anzuwenden. Immerhin eröffnet es die Möglichkeit starker dramatischer Wirkung, namentlich komischer Art.

Erfordert diese Ausgestaltung der Operettendichtung die Hand eines wirklichen dramatischen Dichters mit einer großen „musikalischen" Begabung, so ergibt sich von selbst, daß die durch ihn und seinen kongenialen Vertoner geschaffene Operette ein Werk von vollendeter Kunstform ist. Dabei ist es nicht nur angängig, sondern sogar unerläßlich, daß die Fabel des Stückes lustig, unterhaltend, ja toll bis an die Grenze der Posse (mit Geschmack jedoch!) ist; anderseits aber zeigt sich auch die Möglichkeit, in den Liedern und ernsteren Momenten wahre dichterische Schönheit zu entfalten. Das Künstlerische liegt nicht allein in der Art der Melodie, sondern in der Form ihrer dramatischen Verwendung.

Indem wir die Folgerungen und Forderungen dargetan haben, welche sich aus der Kritik der bestehenden (undeutschen) Operette für die kommende Kunst ergeben, glauben wir implicite den Beweis geliefert zu haben, daß auf diesem Zwischengebiete eine neue, volle Kunstform geschaffen werden kann: die „Deutsche Operette", oder besser: „Das Deutsche Singspiel".

Kritik allein aber, die theoretische Analyse, schafft uns noch kein solches Kunstwerk; es muß die praktische Synthese, die Tat, folgen, wie Geibel richtig sagt: „Das ist die beste Kritik von der Welt, die neben das Schlechte, das sie verwirft, was Eigenes, Besseres stellt." Wir sind nicht rein auf dem Gebiete dramaturgischer Theorie zu den obigen Aufstellungen, zu der Position eines neuartigen Kunstwerkes gelangt; sondern wir haben diese prinzipiellen Sätze abgeleitet aus einem soeben fertiggestellten Werke eines homo novus; unsere Kritik folgte der vorauseilenden Tat eines Schaffenden.

In einem zweiten Aufsatze werden wir Gelegenheit nehmen, das neue Werk, das deutsche Singspiel: *„Ein Schwesterkuß"* von *Julius Walther* und Dr. *Heinrich Schmidt* eingehend zu besprechen und seine Entstehung darzulegen.

Bayreuth. **W. Kellerbauer.**

III. An das liebe Publikum.

Liebes und verehrtes Publikum! Die Selbsteinschätzung deines Lieblings *Franz Lehár* gibt Veranlassung, im Gegensatze zu meinem verehrten Herrn Vorredner Eckertz mich doch kurz mit ihm heute in der „N. M.-Z." zu beschäftigen, wodurch dir, liebes Publikum, Gelegenheit zu einer Nachprüfung deines Geschmacks an zwei Walzern, Schulbeispielen, gegeben werden soll. Nämlich nicht bloß der Textdichter *Victor Léon* beruft sich auf dich, Publikum, sondern auch der Komponist Franz Lehár blamiert dich, indem er dich zum Kronzeugen anruft. Höre seine Worte:

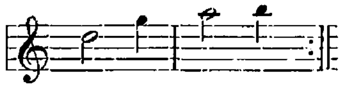
„In letzter Zeit ist die Operette geradezu wütenden Angriffen ausgesetzt. Mir entlocken diese Angriffe nur ein Lächeln, denn ich weiß es, daß, solange wir Operettenkomponisten ehrlich und ausdauernd fleißig arbeiten und solange wir in der Wahl unserer Textbücher vorsichtig sind, man uns nichts anhaben kann und das vorurteilslose Publikum auf unserer Seite steht."

Auch noch das „vorurteilslose". Hörst du das, Publikum, und läßt du dir's gefallen? Lehár schreibt, daß die Operette, die moderne Operette, die sich musikalisch bewährt hätte, „veredelnd" auf dich, Publikum, gewirkt! Nun, aber brich in ein homerisches Gelächter aus: mit „Hoppe hoppe Reiter", „Nun geh' ich zu Maxim, da bin ich sehr intim", „er geht rechts, sie geht links" — damit sollst du, armes Publikum, veredelt werden? Wie tief müßtest du da gesunken sein! Ist das nicht eine beleidigende Dreistigkeit deines „Lieblings", den du so verwöhnt hast, daß du nach der lustigen Witwe sämtlichen andern Nieten auch noch kurze Lebensdauer schenktest?

Nun kommt aber eine — ja, mir fehlt der parlamentarische Ausdruck dafür, nun kommt eine Selbstkritik Lehárs, die doch zu weit geht. Er sagt: „Das Publikum hat sich daran gewöhnt, an die musikalischen Darbietungen einen andern Maßstab zu legen, als vor zwanzig und dreißig Jahren!“



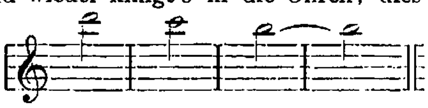
Das, liebes Publikum, kennst du ja wohl? Wie „süß“ läßt sich's drauf tanzen, nicht wahr? In seliger Selbstvergessenheit die Augen schließen? Man braucht so gar nicht nachzudenken, denn gleich anfangs zweimal dieselbe Phrase:



Und wie original. Aber wie geschmackvoll wiederum, wie phantasiereich, was folgt:



Singe es dir ein paarmal vor, o Publikum! Und wie geht's weiter: Der Geist Lehárs schwinget sich, wohl in die Höh', juchhe. Und er wiederholt die gleiche Phrase eine Stufe höher! Und wieder klingt's in die Ohren, dies Leierhafte:



Das also war Lehárs „Einfall“. Denn was dann kommt, ist „Technik“, hundertmal dagewesen. Und gar der Schluß:



Wie gräßlich banal und gassenhauerisch! Und nun ein auf demselben Prinzip der Sequenzbildung aufgebautes Beispiel des Walzers eines „Alten“, an die das Publikum — nach Lehár, nicht so hohe Anforderungen stellte:



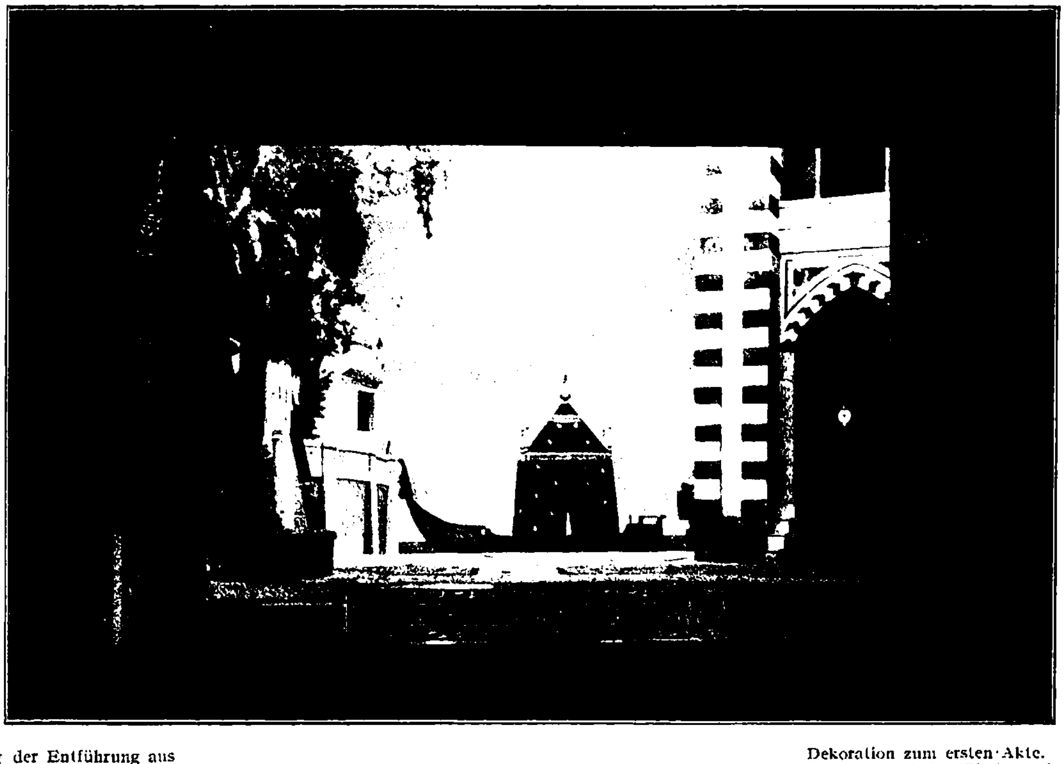
Liebes Publikum, ich sage nichts mehr. Desavouiere deinen Liebling, oder — schäme dich! **Oswald Kühn.**

Die „Entführung aus dem Serail“ in der Stuttgarter Neuinszenierung.

ENDLICH wieder ein voller Erfolg auf dem Gebiete der Komischen Oper, ein großer Tag für die Stuttgarter Hofoper: so hieß es nach der „Premiere“ der Entführung in der Kritik und beim Publikum, das den Darstellern sowie dem Dirigenten *Schillings*, dem Spielleiter *Gerhäuser* und dem Maler *Pankok* am Schlusse zujubelte. Dieser Erfolg ist in der Zeit, wo das Heitere in der Kunst zur Farce, zur albernen Fratze, zur Zweideutigkeit und zur Sentimentalität (um dies so viel mißbrauchte Wort auch mal an rechter Stelle anzuwenden) der Operette herabgesunken ist, doppelt zu begrüßen. Sieht man doch wieder den guten Kern im Publikum, das beim wirklich Schönen sich auf sich selbst besinnt, nachdem es durch spekulationswütige Bühnen, Autoren, Komponisten an der Nase herumgeführt war; dem man das Geld aus der Tasche nimmt dafür, daß es sich eine kurze Spanne Zeit über die Oede und Geistlosigkeit der heutigen Operette hinwegtäuschen läßt, um nach Verlassen des Theaters, ohne vielleicht immer zu wissen warum, in eine desto mißmutigere Stimmung zu verfallen. Man ist betrogen, will es sich aber selber nicht eingestehen, um zum Schaden nicht auch noch den Spott zu haben. Anderseits bedarf es den kolossalen Erscheinungen wie der *Straußschen* „Elektra“ gegenüber als Abspannung, als Gegengewicht Werke der heiteren Muse, die ihrerseits ebenfalls nicht geringe dramatische Eigenschaften in sich bergen. Es muß eine starke Wirkung von ihnen ausgehen, eine starke Bühnenwirkung; mehr lyrische Gebilde, mag ihre Musik noch so zart und fein sein, stellen das rechte Gegenspiel zur Tragödie keinesfalls her.

Aehnlichem entsprang wohl der leitende Gedanke bei der vollständigen Neuinszenierung der „Entführung aus dem Serail“. In der alten Form vermochte sich selbst *Mozarts* Musik nicht durchzusetzen, also hieß es eine neue finden! Daß man die Historiker, die Stildogmatiker, die musikalischen Konservatoren, die lieber den Staub auf den zur Disposition gestellten Werken sich sammeln sehen, als es duldeten, daß auch nur ein Titelchen an einem „Meisterwerk“ geändert würde: daß man diese und die „Bedenklichen“ gegen sich haben würde und weiterhin haben wird, ist natürlich. Für sie gilt der Buchstabe, das Wort; aber zu Anfang war die Tat! Immerhin vermag man auch rein theoretisch ihnen einiges entgegenzuhalten.

Vor allem sind es natürlich die Rezitative, die an Stelle des früheren Dialogs den bekannten Stein des Anstoßes wieder mal darstellen. Mozart, so heißt es, hätte ein Singspiel komponieren wollen, und daran dürfe man nichts ändern, ohne, abgesehen vom Versuche des Sakrilegs, den ganzen Charakter des Werkes zu zerstören und damit die Wirkung. Nun, was die „Wirkung“ der Entführung betrifft, so ging sie wie bisher dahin, daß die Oper trotz aller



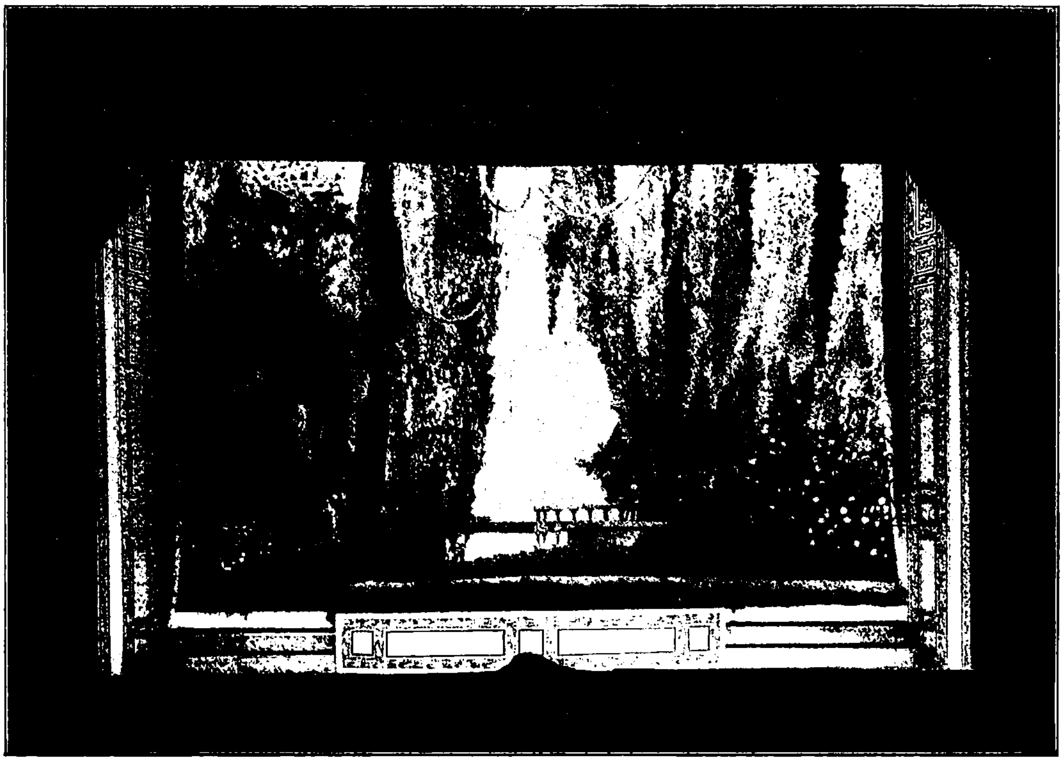
Zur Neuinszenierung der Entführung aus dem Serail am Stuttgarter Hoftheater. Dekoration zum ersten Akte. Entworfen von Professor B. Pankok. (Photograph L. Möhle, Stuttgart.)

Auffrischungsversuche doch nie rechten Fuß im Repertoire hat fassen können und nach einigen Belebungsversuchen wieder sanft entschlief. Und dann: Hat Mozart wirklich ein „Singspiel“ schreiben wollen? Nein; denn wir haben es hier zweifellos mit einem anders gearteten Werk zu tun, das sogar auch musikdramatische Tendenzen zeigt. Mozart bezeugt es selber, daß er eine entscheidende Nummer für die Gattung, das Quartett, schon musikalisch im Kopfe fix und fertig gehabt habe, ehe der Textdichter ihm die ausgearbeitete Vorlage überreicht hätte. Also: das Drama aus dem Geiste der Musik! Weiter ist es Mozart selber gewesen, der den ursprünglichen Text musikalisch bedeutend erweitert hat. Für Monologe und Dialoge setzte er ganze Arietten, Arien, Duette! Und schuf damit einen musikalischen Rahmen, der weit über das Singspiel hinausgeht. Einen Schritt weiter und die Rezitative wären dagewesen. Aber das „Gelegenheitswerk“ forderte eben den Dialog, und der junge Genius hat sich offenbar den gegebenen Forderungen des Zweckes wie der Theaterverhältnisse ohne weiteres gefügt. Zum mindesten muß man der Anlage und Durchführung der Oper gegenüber nicht unbedingt darauf bestehen, daß hier eine Form vorliegt, die als das Meisterstück eines zielbewußten und an „Welterfahrung“ (Carl Maria v. Weber) reichen Dramatikers jede Aenderung ausschlösse. Aber wen selbst diese theoretischen Erwägungen, die als ästhetische Rechtfertigung des unmittelbaren Eindrucks nach der Aufführung entstanden sind, nicht überzeugen können, dem kommen wir mit der Praxis! Die hat, wie erwähnt, gelehrt, daß ein Singspiel mit einem kindischen Dialog, mit einem Liebhaber als Gegenspieler, der spricht, wogegen der andere singt (Selim-Belmonte), auf unser Publikum mit einem gewissen Recht keine dauernde Wirkung auszuüben vermag. Deshalb ging *Emil Gerhäuser* her, kürzte den Dialog auf das Notwendigste, gab ihm eine geschmeidigere Gestalt für die Rezitative, und *Schillings* komponierte sie!

Es ist nun nicht dasselbe, wenn zwei das gleiche tun, und Gott bewahre uns davor, daß jeder Herr Müller und Meyer an den Meisterwerken „Verbesserungen“ vornimmt. Aber eine eminente künstlerische Persönlichkeit wie Schillings darf wohl ihre Hand an ein Jugendwerk Mozarts legen, wenn dadurch tatsächlich notwendige Verbesserungen erreicht werden. Die Schillingsschen Rezitative (mit Klavier) sind musikalisch sehr fein, mit diskreter Verwendung des Motivischen behandelt und im Gefühlsmäßigen von einer Wirkung, über die es keinen Streit gegenüber dem Alten geben kann. Ebenso ist die Gesangsrolle des Selim ausgezeichnet in ihrer edlen, ruhigen musikalischen Neugestaltung gelungen. Und das Ganze wahrhaftig im Mozartschen Geiste! Es ist zum Vorwurf gemacht worden, daß das Parlando des Mozartschen Seccorezitativs zu wenig benützt sei. Darüber könnte man streiten. Schillings hat jedenfalls mit künstlerischem Bewußtsein die stereotype Form nicht gewählt (daß er sie etwa „übersehen“ habe, wird wohl niemand glauben). Und er hat bei seiner Neuschöpfung ein Recht dazu gehabt, denn er hat seine Sache gut gemacht. Sie als verfehlt zu verurteilen, hieße in diesem Falle schulmeisterliche und nörgelnde Kritik üben. Aus dem Singspiel ist freilich in der Bearbeitung von Schillings-Gerhäuser eine durchkomponierte Oper geworden, aber nicht zum Schaden des Ganzen. Der überraschende Erfolg der Aufführung hat das vor aller Augen bewiesen!

Dazu trug freilich auch wesentlich die szenische Darstellung durch *Bernhard Pankok* bei (siehe die Abbildungen, bei denen leider die Wirkung der Farben wegfällt). — Hatte er in seinem „Don Juan“ (vergl. „N. M.-Z.“, Jahrg. 1910, Heft 6) das besondere dramatische Milieu durch straffe Charakteristik in bewundernswerter Weise dekorativ zum Ausdruck gebracht, so herrschte diesmal das Schöne, Orientalisch-Exotische dem Stoffe gemäß vor. Pankok hat prachtvolle Bilder hervorgezaubert und in seiner Gestaltung die Szene aus ihrer geringen Bedeutung der gewöhnlichen Theaterdekoration zur künstlerischen Mitwirkung erhoben. Dabei ist wieder das Malerische der Szenerie mit den Kostümen der Darsteller in Einklang gebracht. Das Proszenium als ein Teil des Schauplatzes (wie in „Don Juan“) fällt hier fort. (Das Stück braucht auch wenig Verwandlungen.) Das Ganze ist so schön, daß man seine helle Freude dran haben kann. Die stimmungsvollen Beleuchtungen seien noch besonders erwähnt, wie auch die Lösung des Meereshorizontes in einer Weise gelungen ist, die die Illusion wie noch nie hervorbringt. Man glaubt über die bewegte Uferfläche tatsächlich in weite Fernen zu sehen. Ausgezeichnet ist auch im zweiten Akte die Gartenszenerie, die als Kuppe eines Hügels gedacht ist. Und die wackligen Mauern, die schwindsüchtigen, gemalten Bäume sind verschwunden und durch gegenständliche Dekorationen ersetzt. Auf die Pracht der Kostüme ist in verschwenderischer Weise Bedacht genommen worden. In solchem künstlerischen Rahmen, der an sich schon freudige Stimmungen hervorrief, wirkte denn auch Mozarts Musik doppelt schön. Die Innigkeit der Gefühle der Liebenden, die Heiterkeit und Grazie ihrer Sprache, die dramatische Charakteristik (Osmin), die schier unversiegbar sprudelnde Fröhlichkeit, die Fülle der Einfälle im Orchester, all das sinnlich Schöne der Musik kamen zum vollen Ausdruck. Wie demgegenüber eine kritische Stimme behaupten konnte, daß die dekorative Gestaltung, die als schön extra zugegeben wurde, die Mozartsche Musik störe, ist unbegreiflich. Wie kann ein Schönes das andere stören, und muß es nicht vielmehr heben? Auch daß die Dekorationen zum Teil zu „schwer“ seien, darf bestritten werden. Gibt es Leichteres und Luftigeres als das erste Bild des ersten Aktes? Sehr wirkungsvoll schließt ein reich geschmückter Mosaikrahmen das einzelne Bühnenbild ein.

In der Aufführung zeichneten sich in erster Linie *Ida Hanger* als Konstanze aus, die die für heutige Sängerinnen nicht geschriebenen Koloraturen überraschend gut sang, sowie *Holm* als charakteristischer Osmin. Die übrigen Rollen waren mit *Erb* als Belmonte (der leider heiser war), *Burchardt*



Zur Neuinszenierung der Entführung aus dem Serail am Stuttgarter Hoftheater.

Der Garten im zweiten Akt, Kuppe eines Hügels mit Aussicht auf das Meer. Entworfen von Professor B. Pankok.

als Blondchen, *Meader* als Pedrillo, *Swoboda* als Selim besetzt. — Die Don Juan-Inszenierung ist leider nicht über Stuttgarts Mauern hinausgegangen. Vielleicht erobert sich die Entführung in der neuen Gestalt die Bühnen; und zöge den Don Juan dann nach sich? Es wäre zu wünschen, und die deutsche Bühne würde damit nicht ärmer. **Oswald Kühn.**

* * *

Zur Frage der Rezitative und ihrer musikalischen Gestalt äußert sich Generalmusikdirektor *Schillings* wie folgt:

Ein Streit um „Oper" oder „Singspiel" wäre, was die „Entführung" angeht, meines Erachtens ein müßiger Streit um Worte. Die Werke des Genies sprengen die Grenzen konventioneller Begriffe. Ist etwa der „Don Juan" ernstlich als „opera buffa", sind die „Meistersinger" als „Komische Oper" zu rubrizieren? Was ist unter den Händen Beethovens aus der Symphonieform und aus der Messe geworden? Und gar erst der „Tristan": im Kopfe seines Schöpfers entsrtand er anfangs als leicht und allgemein aufführbare Oper im Gegensatze zu dem Festspiel des „Ringes"! — Fast keine einzige „Nummer" der „Entführung" entspricht stilistisch dem Wesen des naiven Singspiels, wie es zur Zeit der Entstehung des Werkes und auch lange danach existierte; überall sprossen Keime neuer und kühner Art hervor, der Staub der Perücken stiebt auf, die Zöpfe kommen ins Wackeln und auch heute noch wirken gewisse harmonische, melodische und instrumentale Einfälle ebenso frisch wie neuartig. Es wäre eine Lust in einer ausführlichen Darlegung diese Behauptungen zu beweisen.

Ich meine nun: der Versuch ein solches Werk von Schlacken zu reinigen, die dem Publikum von heute den Genuß erschweren, durfte nicht unterbleiben, nur weil Rücksichten auf historische und philosophische Anschauungen zu nehmen waren. — Ich habe niemals ohne ästhetisches Mißbehagen das Nebeneinander des gesungenen und gesprochenen Worts in musikalisch-dramatischen Meisterwerken überwinden können (von wenigen Ausnahmen — Zauberflöte z. B. — abgesehen; von der Gattung der Unterhaltungskunst oder gar der Operette rede ich nicht). Im besten Falle kann ich den Dialog als notwendiges Uebel ertragen (auch „Fidelio" nehme ich hier nicht aus). Wenn aber gar der Dialog größtenteils albern, veraltet und gar kindisch ist, wie in der Entführung, hielt ich es für eine Pflicht, den Versuch zu einer Beseitigung dieser Hemmung zu machen, ohne die vielleicht die Herrlichkeiten der Musik weitaus mehr bekannt und geliebt wären. — Was meine Rezitative angeht, so möchte ich ausdrücklich betonen, daß ich nur an den unmittelbar dazu geeigneten Stellen den rein konventionellen Stil der sogen. Seccorezitative erstrebte. Nach meiner Ueberzeugung ließe sich Szenen von intensiver dramatischer Stimmung, wie etwa denen, welche das „Laufduett" einleiten und beschließen, mit solchen bloßen Phrasen niemals beikommen. Wie sollte auch eine Figur wie die des (im Original bekanntlich nur sprechenden) Selim auf musikalische Füße gestellt werden, wenn nicht auch der höhere Stil des dramatisch-melodiösen Rezitativs mit herangezogen wurde, den Mozart selbst schon ganz herrlich in der Entführung anwendet und in dem er z. B. den Sprecher in der „Zauberflöte" einzig singen läßt. Zu verurteilen wäre meines Erachtens nur, wenn die Rezitative sich irgendwie und -wo vordrängten oder eine einzige stilistisch dem Geiste Mozarts nicht adäquate Wendung enthielten. In dieser Hinsicht sehe ich der Nachprüfung der Fachmänner entgegen. Ueber die Frage, ob besser alle Rezitative vom Streichorchester zu begleiten wären (das ich nur bei den entscheidenden Szenen des letzten Aktes heranzog), ließe sich rechten. — Keinen schöneren Lohn könnte es für Gerhäusers und meine Bemühungen geben, als wenn der Dienst, den wir der Sache eines herrlichen Werkes zu leisten versuchten, sich an dem Werke selbst dauernd lohnen würde. Ob in der Zeit des unheimlichen Niedergangs des Geschmacks des Opernpublikums wie auch der Mehrzahl der Theaterleiter freilich solche Hoffnungen sich erfüllen werden, — darf man das hoffen? **Max Schillings.**

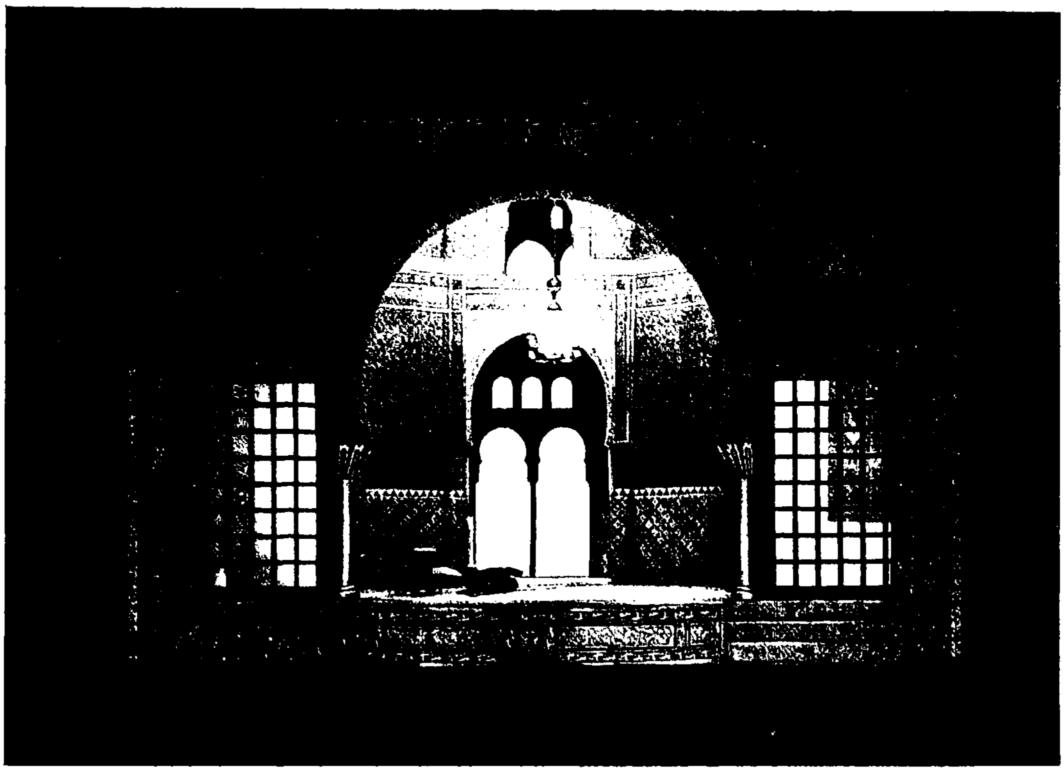
Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Biographisches — Anekdotisches — Aphoristisches.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

VON den vielen bedeutenden Künstlern, mit denen ich damals in Berlin verkehrte, nenne ich noch die beiden Brüder Formes, von denen der Bassist entschieden der bedeutendere war. Auch hatte ich das Glück, Dohm, den geistvollen Redakteur, und W. Scholz, den genialen Zeichner des „Kladderadatsch", kennen zu lernen. Das damals fast einzig in seiner Art dastehende Witzblatt widmete mir sogar eine humoristische Erwähnung, die mir nicht wenig von Nutzen war und viel zu meinem Erfolg in Berlin beitrug. Es würde zu weit führen, wenn ich auch noch über meinen Verkehr mit den bedeutenden Kapellmeistern H. Dorn und W. Taubert, den beiden sich gegenseitig befehdenden Verlegern H. Schlesinger und G. Bock, dem großen Theoretiker Dehn, dem vortrefflichen Geiger Konzertmeister Hubert Ries und dem Virtuosen und Pädagogen Th. Kullack, mit dem H. v. Bülow sehr schlecht stand (Bülow schrieb mir im Juni 1855 von Berlin aus: „Mit Kullack und allem, was daran hängt — stehe ich gar nicht. Das ist wirklich . . . . . .), berichten wollte. Es war für mich eine höchst anregende Zeit, an die ich mich stets mit großer Befriedigung erinnern kann.

Ich trat damals in Berlin zuerst in einem großen Wohltätigkeitskonzert in der „Singakademie" auf, das von einem Komitee unter Frl. Adele Dorns Leitung veranstaltet wurde.



Zur Neuinszenierung der Entführung aus dem Serail am Stuttgarter Hoftheater.

Gemach im Landhause des Bassa Selim (dritter Akt Verwandlung). Entworfen von Professor B. Pankok.

Dann wurde ich von Hamburg, wo ich im philharmonischen Konzerte spielte, auf Befehl des Königs Friedrich Wilhelm IV. telegraphisch nach Berlin zurückberufen und spielte in einer Festvorstellung vor einem glänzenden Publikum im Opernhause, wo neben dem Konzert auch in prachtvoller Ausstattung das Ballett „Thea" mit Marie Taglioni, der genialen Ballerina, gegeben wurde. Mit Meyerbeer, der mir stets ein wohlwollender Gönner war, habe ich in der Zeit öfters in seiner Wohnung zu musizieren die Ehre gehabt. Ich erinnere mich noch genau an das große Musikzimmer, worin auf einer Art Estrade der Flügel stand, an dem Meyerbeer arbeitete und wo so viel Herrliches von ihm entstand. —

Direktor des Krollschen Etablissements war J. Engel, ein Landsmann und Jugendbekannter von mir. Engel war Kommis in einem kaufmännischen Geschäft in Pest. Ein leidenschaftlicher Musikfreund, gab er seine Stellung auf und ließ sich als Geiger im Orchester von Jos. Gungl anstellen. Auf der Kunstreise, die Gungl mit seinem Orchester nach Petersburg machte, wurde Gungl in Berlin am Tage des ersten Konzertes, welches im Krollschen Etablissement stattfinden sollte, plötzlich so krank, daß er nicht dirigieren konnte. Engel rettete, kurz entschlossen, aus der Verlegenheit, indem er kühn die Direktion übernahm, trotzdem er nichts weniger als ein routinierter Dirigent war. Dem Kühnen lächelt aber bekanntlich das Glück, und dank dem vortrefflich von Gungl geschulten Orchester, das selbst unter Engel prächtig spielte und namentlich die Walzer Gungls brillant vortrug, war der Erfolg groß. — Das Krollsche Etablissement wurde von der Tochter des verstorbenen Gründers Kroll geleitet. Die junge Dame verliebte sich in Engel und aus dem armen Geiger wurde der angesehene Direktor. — Engel, eine durchaus originelle Persönlichkeit, ein spekulativer Kopf, hob durch seine geschickte Leitung das Etablissement, das bisher nur ein, wenn auch freilich sehr besuchtes, aber künstlerisch unbedeutendes war, so sehr, daß Künstler von Rang, wie z. B. der große Geiger Wieniawski u. a. darin konzertierten, und so konnte auch ich es ruhig tun und gab eine Anzahl Konzerte in dem prächtigen Krollschen Saale. — Um dieselbe Zeit konzertierte dort gerade die berühmte Geigerin Therese Milanollo, und die ganze Stadt befand sich damals in einem „Milanollo-Rausch". Diese Künstlerin, gewissermaßen die erste Dame, welche Violine spielte (heutzutage ist es freilich keine Seltenheit mehr, da es jetzt in den Konservatorien fast mehr Geigenschülerinnen gibt als Geigenschüler), hatte das Berliner Publikum derart bezaubert, daß sie zwölf ausverkaufte Konzerte im Kgl. Opernhause geben konnte. (Ein reizendes Jugendbildnis von Therese Milanollo hat die „N. M.-Z." in No. 5 des 25. Jahrgangs gebracht. Red.) Ihre jüngere Schwester Marie, die früher mit ihr zusammen konzertierte und früh gestorben war, soll, wie ich vielfach gehört habe, viel bedeutender gewesen sein und namentlich auch weit mehr Temperament gehabt haben. Therese spielte fast an jedem Abend eine von ihr komponierte Fantasie, die sie dem Andenken ihrer verstorbenen Schwester gewidmet und deren Manuskript sie — so erzählten es wenigstens die Zeitungen — ihr mit ins Grab gegeben haben soll, was selbstverständlich empfindsame Gemüter tief rührte. — Ich bin weit entfernt davon, das Talent der Künstlerin irgendwie bestreiten zu wollen, aber von einem Erfolg und einer Begeisterung, wie sie ihr damals entgegengebracht wurden, könnte heute keine Rede mehr sein, nachdem wir eine „Neruda" und andere namhafte Geigerinnen kennen gelernt haben.

Damals war es freilich anders. Der bekannte, seinerzeit hochangesehene Berliner Kritiker Rellstab schrieb in der „Vossischen Zeitung" wahre Lobeshymnen auf sie. Man kann sich daher denken, daß ich mit hochgespannter Erwartung eines Abends an die Kasse ging und meinen Taler opferte, um die gepriesene Wundergeigerin zu hören. Bangen Herzens saß ich auf meinem Platz, da ich mir die Frage vorlegen mußte, ob neben solchen Erfolgen und nach einer so phänomenalen Künstlerin es auch mir wohl möglich sein werde, mir ein bescheidenes Plätzchen am Himmel der Kunst zu erobern. Sie kam, sie spielte, und ich muß gestehen, — enttäuschte mich gewaltig. Ihr Spiel war französisch zierlich, elegant, technisch nicht hervorragend, der Gefühlsausdruck etwas überschwenglich, aber das, was sie spielte, war im großen und ganzen herzlich unbedeutend. Größere klassische Werke, wie z. B. Beethovens unsterbliches Violinkonzert oder ähnliches, waren etwas, was ihr Programm absolut nicht kannte und auch ihrem ganzen Spiele fernlag.

Nachdem auch ich endlich mutig auf den Plan getreten war und mich öffentlich hören ließ, schrieb u. a. der bekannte Kritiker Klein nach einem Konzerte über uns beide einen größeren Artikel, der mit den Worten schloß: „Edmund Singer und Therese Milanolla ergänzen sich gegenseitig, sie müssen sich heiraten!" Als ich dann gelegentlich der Diva einen Besuch machte, kam sie mir lächelnd entgegen und fragte: „Monsieur Singer, et bien, à quand la noce?"

Eine kleine Geschichte, die nicht ohne humoristischen Beigeschmack ist, möchte ich hier einschalten. Musiziert wurde damals wie auch jetzt noch sehr viel in Berlin. In den großen, vornehmen Gesellschaften wurde den Gästen neben dem üblichen Tee und den mehr oder minder glänzenden Soupers teils durch



Blondchen (Burchardt) und Pedrillo (Meader).



Konstanze (Hanger) und Belmonte (Erb).



Selim (Swoboda) und Anführer der Wache (Groß).



Osmin (Holm).

Zur Neuinszenierung der Entführung.
Die Darsteller nach Kostümen von Prof. Pankok.

schon bekannte Künstler sowie von solchen, die, um sich bekannt zu machen, a tout prix oder besser gesagt: a aucun prix, d. h. gratis spielten, Musik vorgesetzt.

In einer solchen vornehmen Gesellschaft durfte auch ich (selbstverständlich a aucun prix) mich hören lassen. Respektvoll vor dem gelehrten Berlin, hatte ich Bachs Chaconne gewählt. Als ich geendet hatte, kam die Dame des Hauses auf mich zu, machte mir in liebenswürdigster Weise schmeichelhafte Komplimente über mein Spiel und sagte dann: „Nicht wahr, Herr Singer, jetzt spielen Sie uns aber etwas Hübsches!" — Ein Gegenstück hiezu erlebte ich in einer Gesellschaft in X., in der auch Ferdinand Hiller erschienen war. Auf vieles Drängen ließ sich Hiller endlich erweichen, setzte sich ans Klavier und improvisierte in seiner bekanntlich meisterhaften Weise. Nachdem er geendet, kam die Hausfrau, um ihm in überschwenglichen Worten zu danken, und sprach schließlich: „Ach, Herr Doktor, dürften wir Sie jetzt noch um den schönen Walzer aus Faust bitten?"

Nachdem ich in einem Abonnementskonzert in Bremen gespielt hatte, reiste ich mit Joachim und Reinecke, die in Bremen ein Konzert gegeben hatten, nach Hannover, wo Joachim vor kurzem als Konzertdirektor angestellt worden war. Ich wurde eingeladen, in einer Soiree bei dem blinden König Georg zu spielen. Joachim spielte an dem Abend mit seinen Quartettgenossen ein Quartett und ich trug eine Anzahl von Stücken, namentlich ungarische Weisen, die der König besonders liebte, vor. Der König wurde von seinem Schwiegervater, dem Herzog von Altenburg, in den Salon geführt und trug einen grünen Schirm vor den Augen. Er blieb vor mir stehen und fragte mancherlei und unter anderem auch, was ich für ein Instrument habe, ließ sich die Geige in die Hand geben, tat so, als ob er es aufmerksam betrachte, und sagte, es mir zurückgebend: „Ein sehr schönes Instrument!" Ich wurde darauf aufmerksam gemacht, daß das Zimmer, in dem wir uns befanden, so gebaut war, daß man in der einen Ecke genau hörte, was in der anderen auch nur geflüstert wurde, ich sollte daher keine Bemerkung über das Gebrechen des Königs machen. Der König war äußerst liebenswürdig, unterhielt sich eingehend mit mir, sprach viel über ungarische Nationalmusik, äußerte, wie sehr er sich freue, einen Künstler wie Joachim an Hannover gefesselt zu haben, und sprach schließlich die schmeichelhafte Erwartung aus, mich bald wieder zu sehen (!) und zu hören.

Bei einer Aufführung der „Weißen Dame" hörte ich auch Frl. A. Weiß, die die Partie der Margarete sang. Joachim erkundigte sich am andern Tag sehr auffällig bei mir, wie mir Frl. Weiß gefallen habe, und ich bemerkte sofort daraus, daß Joachims Interesse für die junge Dame nicht bloß ein rein künstlerisches war. Meine Vermutung war ganz richtig, denn nicht lange nachher wurde Frl. Weiß Joachims Gattin, und dank dem künstlerischen Einfluß des genialen Gatten wurde aus der ziemlich unbedeutenden Opernsängerin Frl. Weiß, die mir in der Oper einen sehr mäßigen Eindruck gemacht hatte, die mit vollem Recht hoch gefeierte und berühmte Konzertsängerin Amalie Joachim.

Nach dem Tode von Georg Hellmesberger, der als Konzertmeister und zweiter Hofkapellmeister der königl. Hofkapelle angestellt war, hatte ich vom Intendanten Grafen Platen den Antrag erhalten, an seine Stelle zu treten. Ich lehnte den Ruf ab, weil ich mich zwar wohl für befähigt hielt, meiner Stellung als Konzertmeister zu genügen, aber bei meiner Jugend und meiner Unerfahrenheit als Kapellmeister nicht wagen wollte, neben einem Meister wie Marschner zu wirken. Joachim, der nachher nach Hannover kam, nahm denn auch nur eine Stellung als Konzertdirektor, aber weder eine solche als Konzertmeister noch als Kapellmeister am Hoftheater an.

Holland.

Bei meiner ersten Kunstreise in *Holland*, wo ich auch unter anderen Städten in Rotterdam in der Konzertgesellschaft „Eruditia musica" spielte, lernte ich im Hause seines Vaters, des Organisten de Lange, auch seinen Sohn, S. de Lange, kennen. S. de Lange war Schüler von Alexander Winterberger, der damals in Rotterdam lebte und mit dem ich auch mehrere Kammermusikabende gab. Damals ahnte keiner von uns beiden, daß das Schicksal uns nach vielen Jahren in Stuttgart zu gemeinsamer Tätigkeit am Königlichen Konservatorium zusammenführen werde. Es gereicht mir zu ganz besonderer Befriedigung, daß ich es war, auf dessen Veranlassung de Lange nach Stuttgart berufen wurde. Das Stuttgarter musikalische Kunstleben hat durch die Berufung dieses bedeutenden Musikers, der sowohl als hervorragender Orgelvirtuose wie als Komponist und Dirigent eine hochbedeutende Stellung in der Kunstwelt einnimmt und auch als Lehrer erfolgreich gewirkt hat, eine nicht hoch genug zu schätzende Bereicherung gewonnen.

Eine originelle Konzertgesellschaft war die Studentenvereinigung, welche unter dem Titel „sempre crescendo" in der Universitätsstadt Leyden bestand. Eine Abordnung der Gesellschaft kam nach Amsterdam, wo ich unter Verhulsts Direktion in der hochangesehenen Gesellschaft „Felix meritis" spielte, um mich zu einem ihrer Konzerte einzuladen. — Als ich an dem betreffenden Konzerttag in Leyden eintraf, wurde ich von einigen Mitgliedern des Vorstandes abgeholt und in einer vierspännigen Kutsche in rasender Fahrt um die „Grachten", wobei mir etwas ungemütlich wurde, in mein Hotel, in dem auch das Konzert stattfand, gebracht. Der liebenswürdige Vorstand bedeutete mir, daß es weder eines Frackes noch einer weißen Binde bedurfte, da das Konzert einen ganz intimen Charakter habe und das „ewig Weibliche" ganz ausgeschlossen sei. Bei dem Betreten des Saales am Abend war ich nicht wenig erstaunt, ein Publikum von Professoren und Studenten vorzufinden, das, behaglich Zigarren und Pfeifen rauchend, einen solchen Qualm verursachte, daß man fast die Hand vor den Augen nicht sehen konnte. Man führte mich auf meinen Platz in der ersten Reihe und bot mir eine vortreffliche Zigarre an, die ich als leidenschaftlicher Raucher gerne annahm. Das Konzert begann; der Orchesterdirigent hatte neben seinem Dirigentenstab eine fast gleich große Zigarre in der Hand und dirigierte seine Symphonie, bei der außer den Bläsern, die aus begreiflichen Gründen dem edlen Nikotin nicht huldigen konnten, alle anderen nach Herzenslust pafften.

Als meine Nummer daran kam, legte ich meine Zigarre weg und betrat das Podium, um zu spielen. Ich habe nie unter angenehmeren Umständen und vor einem empfänglicheren, dankbareren Zuhörerkreis gespielt, als an diesem Abend, an den ich stets mit großem Vergnügen zurückdenke. Von dem Zusammensein nach dem Konzert weiß ich nur noch, daß ich am frühen Morgen, ohne das Bett in meinem Zimmer anders als von außen gesehen zu haben, wieder in der etwas ungemütlichen Weise vierspännig an die Bahn gebracht wurde, wo ich von meinen freundlichen Begleitern gerührt Abschied nahm.

* * *

Noch ein paar Anekdoten seien diesem Abschnitte beigefügt:

Mein Pester Lehrer Ridley Kohne erzählte mit Vorliebe Geschichten, die hart an das Jägerlatein streiften, aber doch in ihrer Unwahrscheinlichkeit mehr oder weniger amüsant waren. So erzählte er u. a., daß er in einem großen Konzert in Wien spielte und furchtbar aufgeregt gewesen sei. Als er nun vor das Publikum trat, hörte er ein Zischeln im Saale, das er erst begriff, als er beginnen wollte und bemerkte, daß er in der Eile und Aufregung den Bogen vergessen hatte! Schnell eilte er hinaus, um den Bogen zu holen, und als er zurückgekommen war, ertönte ein homerisches Gelächter im Publikum. Den Bogen hatte er nun, dafür aber hatte er — die Geige vergessen. Ein Spötter (nämlich unser witziger Memoirenschreiber. Red.) ergänzte die Geschichte dahin, daß K. beim dritten Male — sich selbst vergessen habe.

K. gab in einer italienischen Stadt ein Konzert im Theater. Der Orchesterdirigent begleitete so schlecht, daß K. gezwungen war, den Takt öfter sehr hörbar mit dem Fuße zu markieren. Der gekränkte Dirigent verbat sich dieses Fußstampfen, K. sagte ihm aber, wenn die Begleitung am Abend wieder so mangelhaft sein werde, er zu seinem Bedauern gezwungen sein werde, abermals den Takt mit dem Fuße zu treten. Am Konzertabend war leider die Begleitung nicht besser, und als nun K. seine Drohung ausführte und anfing mit dem Fuße zu treten, versank er plötzlich vor den Augen der Zuhörer in die Tiefe. Der Dirigent hatte mit dem Theatermaschinisten verabredet, daß wie K. mit dem Fuße stampfte, er ihn in die Versenkung verschwinden lassen solle. — (Fortsetzung folgt.)

Münchner Konzertbrief.

In einer Konzertsaison, die den Berichterstatter zwingt, in einem Monat etwa achtzig Veranstaltungen mitzumachen, sollte man meinen, daß nicht nur viel, sondern auch Außergewöhnliches zu Gehör gebracht wird. Es ist ja nun gar keine Frage, daß München unter allen deutschen Musikstädten selbst heute noch zu denjenigen gehört, die die Züge einer alten und eigenartigen musikalischen Kultur noch am deutlichsten aufweisen. Der uniformierende Ausgleich der modernen großstädtischen Zivilisation hat aber dennoch auch die Isarstadt schon längst in seine Bereiche gezogen, und so finden wir im Verhältnis zu der Ueberfülle, die an musikalischen Genüssen aller Art geboten wird, eigentlich recht wenig wirklich Charakteristisches und Interessantes. Einen großen Schritt vorwärts hat der „Konzertverein" getan. Im Mittelpunkt der diesjährigen von *F. Löwe* dirigierten Konzerte steht ein Bruckner-Zyklus, in dem sämtliche Symphonien des Meisters geboten werden, und zwar, wie bei Löwe nicht anders zu erwarten war, in mustergültiger und vorbildlicher Weise. Um der bedenk-

lichen Einseitigkeit zu steuern, der ein Konzertinstitut sich allenthalben mit einem ganzen Bruckner-Zyklus aussetzen würde, hat man im übrigen Programme aufgestellt, die zwar alles andere als stileinheitlich oder auch nur immer geschmackvoll wären, aber so interessant sind, daß man bei dem Konzertverein wirklich Anregung suchen und finden kann. Die bis zum Ueberdruß abgespielten Repertoirestücke sind ausgeschaltet oder wenigstens auf ein Minimum beschränkt. Dem modernen Beethoven-Kultus, hinter dem sich in Wahrheit so viel Gedankenlosigkeit verbirgt, wird endlich einmal an maßgebender Stelle gesteuert. Dafür hat man eingetauscht: eine vollendete Aufführung der Penthesilea von Hugo Wolf, Berlioz' „Harold-Symphonie" und eine prächtige Wiedergabe von „Tod und Verklärung", die hoffen läßt, daß Löwe sogar als Strauß-Dirigent eine noch immer recht empfindliche Lücke des Münchner Musiklebens auszufüllen imstande wäre. Einen recht unselbständigen Eindruck hinterließ die Ouvertüre zu „Polyeucte" von Dukas, und auch die symphonische Rhapsodie „Brigg Fair" von Delius besagte nicht viel. Das erste Münchner Auftreten des Cellomeisters *Pablo Casals* wäre weiterhin als Ereignis zu registrieren. Auch in seinen Volks-Symphoniekonzerten bemüht sich der Konzertverein, den Sinn und das Verständnis für die neuere Musik in dankenswerter Weise zu heben. Die Aufführung der „Héroide funèbre" von Liszt war eine Tat. Das „Tonkünstler-Orchester" veranstaltet seine allwinterlichen Symphoniekonzerte unter Leitung von *Heinrich Schwartz* und *P. Lasalle*. Bemerkenswert war ein Konzert *Max Regers*, der seinen „symphonischen Prolog zu einer Tragödie" und seine „Hiller-Variationen", bei anderer Gelegenheit oft gewürdigte Werke, dirigierte. Auch die von den Wiesbadener Kapellmeistern *Mannstädt* und *Afferni* geleiteten Abende zeitigten befriedigende Ergebnisse. In der „Musikalischen Akademie", die *Mottl* dirigiert, floriert im Gegensatz zu dem zuvor genannten Institut der Beethoven-Kultus weiter. Die wertvollste Bereicherung gab wohl Kloses „Wallfahrt nach Kevlaar", ein eigenartig geschautes und meisterlich gearbeitetes symphonisches Werk, das in München einen ehrlichen Erfolg fand. Der „Konzertgesellschaft für Chorgesang", dem ehemaligen Porgesschen Chore, scheint nunmehr in Dr. *Rudolf Siegel* ein ausgezeichneter, begabter und energischer Dirigent gewonnen zu sein. Eine Aufführung des prachtvollen Tedeums von Berlioz und der rhythmisch eminent schwierigen „Apokalypse" von *Walter Braunfels* gab ein glänzendes Resultat. Das Braunfelssche Werk, dessen Text man in der Offenbarung Johannis finden wird, zeugt, abgesehen von seiner hochinteressanten kompositionellen Technik auch von einer erlesenen und seltsamen Toncharakteristik, der jedenfalls stark geniale Züge zu eigen sind. Auf eine eingehende Würdigung muß ich angesichts der Fülle des Stoffes leider verzichten, zumal da die Braunfelssche Technik auch zu dem Kompliziertesten gehört, was die moderne Schule ergeben. Sehr interessante Gaben bot *Richard Trunk* anläßlich eines Festkonzertes. Neben Chören von Hausegger, Thuille, Dr. Siegels prächtigem Apostatenmarsch und Liszts kaum gehörtem 18. Psalm für Männerchor, Orchester und Orgel führte er einen bis jetzt ganz unbekannten Chor von Richard Strauß auf, das ohne Opuszahl erschienene Soldatenlied nach August Kopisch „Wenn man beim Wein sitzt", ein trotz aller Schwierigkeit prächtiges Stück, in dem echt Straußscher Geist und Humor lebt. Eine Ballade eigener Komposition, „Haralds Tod", für Männerchor, Baritonsolo und Orchester (Text von Albert Sergel) erschien mir als das Wirksamste und Phantasievollste von allem, was ich bis jetzt von Trunk kenne. Zur Feier des 200. Geburtstages von Friedemann Bach veranstaltete *L. Schittler* zwei Festkonzerte, die einen Einblick in das Schaffen dieses wohl genialsten unter den Söhnen des Altmeisters gab. Alte Musik kam schließlich auch in dem weiteren Konzert zu Gehör, das die „Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern" bei Gelegenheit des Erscheinens ihres zwanzigsten Bandes veranstaltete.

Mit kammermusikalischen Veranstaltungen ist München zurzeit überreich versehen. Wenn einerseits das Wachsen des Interesses an dieser intimsten Art des Musizierens ein gutes Zeichen für den musikalischen Geschmack der Allgemeinheit bleibt, so wirken andauernde Häufungen von Kammermusikabenden doch recht einseitig und ermüdend. Genußreich verlaufen stets die Abende der „*Münchner*" und „*Böhmen*". Begrüßenswert sind die Veranstaltungen des „Konzertvereins-Quartettes", insofern sie neuen Erscheinungen Bahn brechen. Ein Streichsextett „Verklärte Nacht" von Arnold Schönberg hatte einen starken Erfolg. Es ist ein schönes, an orchestral gearbeiteter Polyphonie reiches Werk. Enttäuscht hat es freilich alle die, die sich von der sehr zahmen Jugendkomposition des verschrieenen Wiener Tonsetzers eine aufregende Sensation erwarteten. (Diese hat inzwischen stattgefunden. Red.) Einem Klaviertrio in D dur von E. W. Korngold gegenüber nahm man zunächst einen abwartenden Standpunkt ein, da erst die Folgezeit lehren kann, wie weit dem „Wiener Wunderkind" wirklich selbständige Begabung zu eigen ist. Eine erfreuliche Aufnahme fand das a moll-Quartett von Klenau, aus dem Talent und Können sprach. Außerdem interessierte selbstverständlich Regers neues Klavierquartett op. 113 in d moll. Das Frankfurter *Rebner-Quartett* bietet einen Zyklus der Beethovenschen Streichquartette, die es mit tüchtigem Können durchführt, und einen großen Genuß bot das Berliner *Klingler-Quartett*.

Von Solisten sind neben bekannten ersten Größen auch einige zu nennen, die in München zum ersten Male auftraten, so Madame *Charles Cahier*, die bei einem Liederabend besser disponiert war als im Konzertverein. Auch der Berliner Meistergeiger *Karl Flesch* wäre hier zu nennen. Von *Gabrilowitsch* sagt man, daß er nach München überzusiedeln beabsichtige. Beachtenswertes leisteten von einheimischen Geigern *Fritz Hirt* und *K. F. Edelmann*, von auswärtigen Künstlern die Genfer Sängerin *Olga de Labruyère* und die rumänische Pianistin *Cella della Vrancea*. **W. Gloeckner.**

Opernbrief aus Italien.

DIESER Tage begann die Winterstagione in den Opernhäusern Italiens. Eine kleine Statistik. 45 Theater öffneten ihre Pforten: 13 im Zeichen Verdis, und zwar traten 5 mit dem „Rigoletto", 5 mit der „Aida", eines mit der „Traviata", eines mit dem „Don Carlos", eines mit dem „Othello" auf den Plan. *Puccini* zog auf 12 Szenen ein: 4 brachten die „Bohême", drei „Manon Lescaut", drei „Madame Butterfly", zwei die „Tosca". An dritter Stelle stand *Wagner*, der in 4 Theatern zu Gehör kam: in zweien mit „Siegfried" (Mailand, „Scala"; Genua, „Carlo Felice"), in einem mit der „Walküre" (Neapel, „San Carlo"), in einem mit den „Meistersingern" (Parma, „Regio"). Zwei erwählten sich *Berlioz* zum Schutzpatron: die gegen den Geist der Partitur schlecht und recht für die Bühne hergerichtete „Dannazione di Faust" war in Padua und Catania an der Reihe. Auf zwei Bühnen kamen auch zu Wort der beim italienischen Kleinbürgertum immer noch beliebte *Ponchielli* mit seiner „Gioconda", *Spontini* mit der (im vergangenen Jahre von der „Scala" zuerst wieder ausgegrabenen) „Vestalin", und *Massenet* mit seiner albernen und inhaltleeren Paraphrase des Goethischen „Werther". Eine lediglich von einem Theater gebotene Huldigung fiel zu: *Mascagni* („Silvano"), *Giordano* („Fedora"), *Franchetti* („Cristoforo Colombo"), *Cilea* („Adriana Lecouvreur"); ebenso dem jetzt in seinem Vaterlande stark in den Hintergrund getretenen *Donizetti* („Don Pasquale"), wie auch den Franzosen *Gounod* („Faust"), *Bizet* („Die Perlenfischer"), *Saint-Saëns* („Samson und Dalila").

Von den erwähnten Wagner-Aufführungen wurde mir die Mailänder des „Siegfried" befreundeterseits als für italienische Verhältnisse erträglich gut bezeichnet, besonders in Rücksicht auf die Führung und auf die instrumentale Gesamtleistung (Dirigent: Tullio Serafin). Bei der Genueser Wiedergabe des gleichen Musikdramas, der ich beiwohnte, waren der erste und der dritte Aufzug jammervoll zusammengestrichen; fast durchweg vergriffene Zeitmaaße und eine in den Anfängen stecken gebliebene Regie und Inszenierung gaben der Vorstellung den Rest. Besser kamen die „Meistersinger" in Parma weg, wogegen es in Neapel ungenügende Gesangs- und Orchesterkräfte verschuldeten, daß die — dort übrigens schon vor sechs Jahren zuerst erschienene — „Walküre" kaum einen Achtungserfolg erzielte und bereits bei der ersten Wiederholung vor leeren Bänken in Szene ging. Das Relative, was ein Italiener überhaupt aus Wagner „herausholen" kann, hat *Toscanini* mit seiner erstaunlichen Energie seinen Landsleuten in durchaus würdiger Art dargeboten. Seitdem er nach New York übersiedelte, muß der Bayreuther Meister sich südlich der Alpen wieder an knapp achtungswerten, arg mittelmäßigen oder schlechten Aufführungen genügen lassen. Hätte nicht das Verlagshaus Ricordi finanzielle Interessen daran, die Wagnerischen Dramen nicht vom Spielplan verschwinden zu sehen, so würde man das unfruchtbare Bemühen wohl bereits eingestellt haben — was ich für kein Unglück hielte. Denn es ist unmöglich, in der herrlich melodischen, aber gar weichen Sprache Wort und Musik jener Werke auf einen auch nur leidlichen Einklang zu stimmen. Und sie stehen und fallen mit der richtigen Deklamation und dem vom Tondichter unfehlbar eindringlich festgestellten Akzent. Man verzeihe mir diese rückständige Anschauung. —

Novitäten, die uns neue Horizonte erschlössen, sind einstweilen schwerlich zu erwarten [1]. Von Mascagnis „Isa-

[1] Von den in der verflossenen Herbst-Stagione vor der Rampe aufgetauchten Novitäten trug „Semirama" (Semiramis) von Respighi den verhältnismäßig stärksten Erfolg davon. (Bologna, Teatro communale.)

beau" ging mir eine eingehende Inhaltsangabe des Buches, von Puccinis „Mädchen aus dem Westen" der Klavierauszug zu. Erstere zeigt — wie die „Rantzau", die „Iris", die „Maschere", wie alles, was der Maëstro seit der „Cavalleria" in Angriff nahm — wieder eine unglaublich zerfahrene, antidramatische Disposition des Stoffes, und Theaterfigurinen an Stelle von Charakteren. Auch die Gestalten der letzten Puccini'schen Sensationsoper sind nicht aus dem Leben, sondern aus der Maskengarderobe geholt. Insofern man sich aus einem Auszuge doch annähernd ein Urteil über die Musik zu bilden vermag, wäre zu sagen: die Quelle der Erfindung sprudelt noch spärlicher als in der „Butterfly". Die Technik der Harmonik verfeinert und bereichert sich zusehends — Puccini hat Richard Strauß und die Neufranzosen mit redlichem Bemühen und nicht ohne Erfolg studiert. Dagegen gewinnt die Rhythmik augenscheinlich nie wieder die Frische und Mannigfaltigkeit zurück, die in den ersten Akten der „Manon" fesseln und erfreuen. Die originellste Partitur, die Puccini der Welt geschenkt hat. Doch die nur durch bedingte Sachkenntnis beeinflußte deutsche Intendanten- oder Kapellmeisterlogik zieht ihr die geschwätzige, syruptriefende „Manon" Massenets vor. Nicht ganz grundlos: ein rotes oder violettes, zur Reklame verwendbares französisches Bändchen ist erheblich leichter zu erlangen als die „Corona d'Italia".

Genua, Ende Januar. **Paul Marsop.**

Pariser Oper.

MACBETH, musikalisches Drama in 3 Akten und einem Vorspiel, nach Shakespeare bearbeitet von *Edmond Fly*, Musik von *Ernest Bloch*, hat in Paris die Uraufführung erlebt. Es mag dahingestellt sein, ob Shakespeares Dramen sich mit Fug und Recht als Librettos zu modernen Opern verwerten lassen. Das neue musikalische Drama „Macbeth" würde diese Frage eher verneinen. Macbeth, wohl die populärste Tragödie von Shakespeare, stellt sowohl an den Librettisten wie besonders an den Komponisten hohe Anforderungen. Edmond Fly hat insofern seine Aufgabe recht glücklich gelöst, als er versuchte, Form und Inhalt des Trauerspiels möglichst beizubehalten. Und so weht — trotz mancher Kürzungen — stets ein Shakespearescher Hauch durch das Stück, das an theatralischer und dramatischer Wirksamkeit beinahe einzig dasteht. Der Genfer Komponist *Ernest Bloch* hat uns dazu eine Musik geschenkt, der jedes Entgegenkommen und Verständnis des großen Dichters mangelt. E. Bloch besitzt zu wenig Farben auf seiner Palette, um seine Personen genügend zu charakterisieren, zu wenig Kenntnis der Gesangstechnik, um dem Sänger zu erlauben, seine Fähigkeiten zu entfalten, zu wenig rein musikalisches Gefühl, um nicht auf die Länge eintönig zu wirken. Seine Kontrapunktik entbehrt der strengen Durchführung und seine Harmonik sagt uns wenig Neues. Das Hexenmotiv läßt zu kalt in seiner Entwicklung, um uns auf ein größtes Drama vorzubereiten, jenes Motiv, von dem Georg Brandes treffend sagt: „... so hat Shakespeare hier gleich von Anbeginn durch die Erscheinung der Hexen so sicher wie mit einer Stimmgabel die Stimmung seines Dramas angeschlagen, und überall, wo die Hexen auftreten, bringen sie diese Grundstimmung wieder mit sich." Diese Grundstimmung aber bleibt in der Oper ohne Wirksamkeit.

Lyrische Szenen, wie die Ankunft des Königs Duncan im Schlosse Macbeths (I. 1), die Szene zwischen Lady Macduff und ihren Kindern (II. 2), die nicht frei sind von Puccinischem Schmelz, wirken momentan wohltuend, während der „Gesang" des Portiers, der uns an das Ständchen Beckmessers mahnt, geradezu ein gräßliches Mißverständnis der Shakespeareschen Tragödie bedeutet. Die Hexen auf der Heide — Macbeth vor der Ermordung König Duncans — Lady Macbeth als Nachtwandlerin — das sind Szenen von so wirkungsvoller Größe, von solcher dramatischen Tiefe, daß es einen kongenialen Schöpfer erfordert, um dazu musikalisch die Stimmung restlos zu treffen. Das aber ist E. Bloch nicht gelungen. Er ist ein Musiker von Talent, aber er hat seine Fähigkeiten überschätzt. Was ihm fehlt, ist jene Genialität, sein Drama nochmals in allen seinen Phasen zu erleben, um dann das Erlebte musikalisch einheitlich auszudrücken. So aber bleibt Macbeth als Oper ein Machwerk, welchem strenge Einheitlichkeit und Steigerung der Stimmung fehlt, ohne die jedes Stück unmöglich ist.

Wir können es lediglich der prachtvollen Inszenierung und der meisterhaften Einstudierung der Hauptrollen von seiten der Künstler zurechnen, daß das Werk von E. Bloch trotzdem einigen Beifall erntete.

„Le miracle" nennt sich ein lyrisches Drama in fünf Aufzügen von *P. B. Pheusi* und *A. Mérane*, zu dem *Georges Hüe* die Musik geschrieben und das die Uraufführung am 30. Dez. in der großen Oper erlebt hat. Die Handlung führt uns in das XV. Jahrhundert in ein von italienischen Truppen schwer bedrängtes burgundisches Städtchen. Die Heldin des Stückes ist Alix, ein junges Mädchen, das seiner freien Ideen halber von Kirche und Volk verfolgt, in der Verzweiflung zur Mörderin wird und endlich, auf dem Wege zum Scheiterhaufen, durch ein Wunder — das Einschreiten der heiligen Agnes — für immer von ihren Leiden erlöst wird. Dies in kurzem der dramatische Kern. Das Stück selber aber ist etwas zu langatmig; es ist zu viel drum und dran, dessen Fehlen nichts weniger als störend wirken würde. Daß hingegen ein Mädchen mit so sehr modernen Ansichten in jener starrkatholischen Zeit möchte gelebt haben, dazu möchten wir doch einigen Zweifel hegen. — Georges Hüe, der ehemalige preisgekrönte Schüler des Pariser Konservatoriums, bekannt durch einige reizende Lieder, hat in dieser seiner Erstlingsoper sein meisterhaftes Können bewiesen. Sein Vorbild ist ohne Zweifel Wagner. Seine brillante Orchestertechnik, sein prachtvoller Aufbau der Motive und das wunderbar Tiefatmige seiner Harmonie beweisen den geschulten Musiker von großem Talent. Das Divertissement im dritten Aufzug, bestehend aus vier verschiedenen Ballettszenen, ist meiner Ansicht nach musikalisch das bedeutendste in der Oper, und acht Takte eines Ensembles von Celesta und Harfen, die sich einige Male darin wiederholen, sind von einer unmittelbaren Wirkung, die über jedes Lob erhaben ist.

G. Hüe hat gleich Wagner seine dramatischen Höhepunkte ohne „Melodie", vom Sänger deklamatorisch zum Ausdruck bringen lassen, während das Orchester die Motive weiter trägt. Aber dadurch, daß er seinen lyrischen Szenen wie z. B. in dem langen Liebesduett im zweiten Aufzug, die gewöhnliche Form der Melodie, die sich durch Einschnitte in verschiedene Wiederholungen gliedert, nicht angewandt hat, dadurch verfehlte er die gewollte Wirkung, trotzdem die Worte oft eine innige Sprache reden. Hierin hätte er gut getan, auch Wagner als Vorbild zu nehmen. Ebenso mangelt ihm, wie so vielen französischen Komponisten, die Grundstimmung, das geistige Auffassen seines Dramas. Wie hätte er sonst so viel — und wie es scheint das Hauptgewicht legen können auf die Ballettszenen und uns nacheinander, mitten in der Entwicklung des Dramas und ohne Motivierung, Tänze von Jongleurs etc., einen Bärentanz, Zigeunerballette und einen Volkstanz vorgeführt? Es mag sein, daß er hierin auch große Vorbilder hat und daß es dem französischen Temperament entspricht — mag sein; mir aber scheint, daß damit ein Verstoß gegen die Kunst gemacht wird. Es tut Abbruch der Einheit des Gedankens und ist ein Mangel an Stilgefühl. Und „es gibt keine Kunst, wo es keinen Stil gibt und keinen Stil, wo es keine Einheit gibt", so Oskar Wilde. — Die Aufführung, mit *Chenae* und *Muratore* in den Hauptrollen, errang einen glänzenden Erfolg; das Ballett mußte teilweise wiederholt werden. Jedenfalls dürfen wir von G. Hüe noch viel Schönes erwarten.

Als dritte Novität ist „Don Quichotte", lyrische Komödie in fünf Aufzügen von *Henri Cain*, Musik von *J. Massenet*, zu erwähnen, die bei der Uraufführung in der Gaité lyrique beim Pariser Publikum einen durchschlagenden Erfolg errang. Das Werk weist die gleichen Vorzüge auf wie seine früheren Bühnenwerke, aber auch die gleichen Mängel. Hier wie dort sind es die diskrete Behandlung der Begleitung seines ausgezeichnet instrumentierten Orchesters, der feine, durchsichtige Aufbau seiner Motive und der bestrickende, unendlich zarte Ton seiner Melodien, die seinen Werken Wert verleiht. Und wer hatte nicht eine Träne im Auge bei den innigen, ergreifenden Akkorden, die das Hinsterben eines Werther oder einer Manon begleiten? Dagegen fehlt auch dieser neuen Komposition das Kraftvolle, die dramatische Steigerung, das aktive Moment. Es bleibt stets beim süßlichen, zartsingenden, aber — auch zu viel Süßes widert an. Der Text ist aus Cervantes berühmtem Roman von H. Cain mit Geschick gezogen. Seine lyrischen Verse sind ausgezeichnet, während seine komischen Szenen vielleicht zu sehr operettenhaft wirken. Die Perlen der Partitur des Altmeisters Massenet sind das Vorspiel zum dritten und besonders jenes zum fünften Aufzug. Ermüdend wirkt dagegen das Aneinanderreihen der gleichen banalen Effekte, das ewige Auflösen der Dominante in die Tonika durch ein wunderbares pianissimo. Ebenso ist es ihm — trotz der Kastagnetten und der Tambourinen — nur wenig geglückt, das spanische Milieu und das eigentlich Komische an der Handlung zu charakterisieren. — Die Inszenierung und die Wiedergabe von seiten der Künstler war vollendet und der Erfolg glich einem Triumph. **F. C. Hay.**

Kritische Rundschau

Aachen. Der berühmte Yorkshire-Chor hat auch hier in einem Konzerte schöne Proben seiner hohen Kunstfertigkeit gegeben. Sein Rivale, der hiesige „Städtische Gesangverein", der, wie man hier glaubt, nächstes Frühjahr eine Konzertreise nach Paris zu unternehmen gedenkt, darf sich ihm aber ebenbürtig zur Seite stellen. *Joan de Manén*, der im ersten Abonnementskonzerte die Symphonie espagnole und eigene Variationen über ein Thema von Tartini spielte, gehört zweifelsohne zu den manuell ersten Virtuosen, die zwar durch fabelhafte Technik faszinieren, denen jedoch ein gewisser, die Kunst veredelnder Impressionismus abgeht. Mit der „Deutschen Messe" von *Otto Taubmann* vollzog sich eines der glänzendsten musikalischen Ereignisse in der hiesigen Konzertchronik. Das großdurchdachte Werk enthält vollwichtige musikalische Werte, um ihm eine dauernde selbständige Stellung in der Oratorienliteratur zu sichern. Dank der sorgfältigen Vorbereitung durch Prof. *Schwickerath*, seiner begeisterungsfreudigen Chormasse, dem wohleingesungenen Soloquartett, der Damen Lannhard-Arnoldi, Emmi Leisner, den Herren Fischer und A. Sistermanns, kam eine geschlossene Aufführung zustande. — Vom Theater berichte ich nur noch kurz, daß man den „Lohengrin" gab unter Streichung des Chores der Mannen im zweiten Akte und des Brautzugchores. Armer Wagner! — (Oder arme Aachener! Red.)

J. M. P. Steinhauer.

Zürich. Das Stadttheater hat in der „Cleopatra" von *Aug. Enna* ein Opernwerk aufgeführt, an dem die deutschen Opernbühnen seither unverdienterweise achtlos vorüber gegangen sind, was um so mehr wundernehmen muß, als die Oper nach ihrem erfolgreichen Erscheinen auf der Kopenhagener Hofbühne (1894) sofort ins Deutsche übersetzt und von der Berliner Hofoper zur Aufführung angenommen wurde. In der langen Reihe von 16 Jahren ist die „Cleopatra" einzig und allein in Breslau (1898) in Szene gegangen, aus der deutschen Reichshauptstadt blieb sie, obgleich daselbst des gleichen Komponisten „Hexe" großen Erfolg erzielt hatte, verbannt, bis ihr zu Anfang dieses Jahres die Berliner Volksoper im früheren Belle-Alliance-Theater für eine Reihe von Abenden ein gastliches Heim bot. August Enna hat auf einer etwas opernhaften, aber der dramatischen Spannkraft nicht entbehrenden textlichen Unterlage ein Werk geschaffen, in dem sich bedeutendes musiktechnisches und theatralisches Können kundgibt, ohne dramatische Verinnerlichung vermissen zu lassen. Sein Orchester, das mit allen Mitteln moderner Technik gefärbt ist, gibt sich als meist vom Bühnengesang losgetrennter musikalischer Chor und unterstreicht in wirkungsvoller Weise die einzelnen Phasen der Handlung. In einer reichen Polyphonie, einer fließenden Melodik und einer gesunden Harmonik hat diese Oper Vorzüge, die derart fesseln, daß die Zuhörer eine gewisse Dürftigkeit in der Erfindung und der fühlbare Mangel an Originalität kaum zum Bewußtsein kommen. In einem steten Wechsel von Stellen melodischer Schönheit und Einfachheit mit solchen motivischer Arbeit im Wagnerschen Sinne zeigt sich der nordische Komponist als ein Musiker, der mit großem Geschick die alte Opernform mit neuem Leben zu erfüllen weiß. Der bei der Premiere anwesend gewesene Komponist wurde nach den einzelnen Akten mehrmals vor die Rampe gerufen. *E. Trp.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Außer Dr. Muck sollen Michael Balling und Siegfried Wagner die diesjährigen *Bayreuther* Vorstellungen dirigieren.

— *Humperdincks* „Königskinder" haben in Berlin, wie auch in einigen anderen Städten (Halle, Prag) kurz nach New York erfolgreiche Aufführungen erlebt.

— *Massenets* „Manon" ist von der Königl. Hofoper in *München* erworben worden und soll im Laufe dieser Saison in Szene gehen. Auch das Hoftheater in *Schwerin*, wie die Stadttheater in *Leipzig*, *Königsberg* etc. haben das Werk zur Aufführung angenommen.

— Als Abschiedsvorstellung von *Berlin* hat sich *Hans Gregor* die Oper „Liebelei" von Franz Neumann ausgesucht. Es ist die letzte, die er an der Komischen Oper inszeniert. Die Oper ist nach ihren Aufführungen in *Köln* und *Leipzig* von nicht weniger als siebzehn Bühnen zur Aufführung angenommen.

— Vom *Münchner* Künstlertheater werden Operettenuraufführungen angekündigt. Es sind dies die burleske Operette „Der Kunstmäcen", Text und Musik von Dr. Ralph Benatzky, einem Wiener, und „Thermidor", Buch von Roda Roda und Steffens, Musik von dem Franzosen Latouche.

— „Wieland der Schmied" betitelt sich ein neues Musikdrama von Prof. *Kurt Hösel*, dem Dirigenten der Dreyßigschen Singakademie in Dresden. Hösel hat den bekannten Entwurf Richard Wagners, den dieser bei Lebzeiten Liszt, Berlioz, Weißheimer und anderen zur Ausarbeitung angeboten hat, zu einem dreiaktigen Musikdrama ausgestaltet. Der Dichterkomponist weicht in mancher Beziehung von den Angaben des Bayreuther Meisters ab, lehnt sich aber in Alliteration und Assonanz an Wagners Schreibweise an. Das gedruckt vorliegende Textbuch zeigt Kraft und Schwung. Wo die Uraufführung des Werkes stattfinden wird, steht noch dahin. *Pl.*

— Eine seltsame Nachricht kommt aus *New York*. Es hat, wie der „Tag" meldete, wegen verspäteter Ablieferung der Partitur der Oper „Isabeau" von seiten Mascagnis die Italienische Opern-Gesellschaft in Amerika die Aufführung abgelehnt und sich nach Europa eingeschifft.

*

— Die Uraufführung von *Hermann Bischoffs* zweiter Symphonie (d moll) hat unter Siegmund v. Hausegger im Sechsten Philharmonischen Konzert in *Hamburg* stattgefunden. — Weiter ist in Hamburg ein neues Werk von *Max Reger*, eine Sonate für Violoncello und Klavier (a moll, op. 116), an einem Kammermusikabend durch die Herren J. Sakom und Prof. J. Kwast zur Uraufführung gebracht worden.

— In *Wiesbaden* hat im achten Zykluskonzert des Kurhauses Felix Weingartner zum erstenmal auch in Deutschland seine neue E dur-Symphonie dirigiert.

— *Thomas Beecham*, der Direktor und erste Kapellmeister des Londoner Covent-Garden-Opernhauses, gedenkt mit seinem aus 125 Mann bestehenden Orchester eine Gastspielreise nach mehreren großen deutschen Städten anzutreten und im Laufe des Monats Februar an drei Abenden Konzerte im Königl. Opernhaus zu Berlin zu dirigieren.

— Nach der Bamberger Uraufführung ist in *Baden-Baden* Hofkapellmeister *August Richards* neuestes Werk: „Liebe", Stimmungsbilder für eine Singstimme, Streichquartett, Horn und Klavier mit starkem Erfolg aufgeführt worden. Das eigenartige Opus ist Max Schillings gewidmet.

— Der *Liegnitzer* „Musikverein" hat sich durch die Aufführung von Hektor Berlioz' „Fausts Verdammung" — die glanzvoll abgerundet verlief — allgemeine Anerkennung und regen Zuspruch erworben. Das prächtige Solistentrio bildeten Kammersänger Albert Fischer-Sondershausen (Mephisto), Dr. Paul Kuhn-München (Faust) und Selma vom Scheidt-Weimar (Margarete). Bravourös in seinen Leistungen war der vom Philharmonischen Künstlerorchester aus Breslau gestellte Instrumentalkörper. Die Seele des Ganzen bildete endlich der temperamentvolle Dirigent *Konrad Schulz*. *—rt.*

— In einem Symphoniekonzert in Lindau hat unter Musikdirektor Neudels Leitung der Münchner Geiger *Oskar Biehr* Sindings Violinkonzert No. 2 mit großem Erfolg gespielt.

— In *Lahr* in Baden ist die neue Kantate „Trauer und Trost" von dem Dirigenten des Stiftskirchenchors *Heinrich Pfaff* aufgeführt worden. Wie man uns schreibt, verdient das Werk des jungen Komponisten weitere Aufführungen.

— In der Lutherkirche zu *Plauen i. V.* hat Kantor *Hammerschmidt* am 6. Januar als vierte seiner historischen Abendmusiken ein Konzert mit Werken von sieben Meistern der Familie Bach mit Erfolg veranstaltet.

— In *Treptow* hat Musikdirektor *Herm. Thielscher* den „Lohengrin" in Form einer Konzertoper aufgeführt und mit diesem Experiment beim dortigen Publikum, dem ja der Genuß einer guten Theatervorstellung versagt ist, großen Erfolg erzielt.

— In *St. Florian* bei Linz hat die Uraufführung der ersten Symphonie von *Franz Müller* (Regens chori) stattgefunden. Gedankentiefe, kontrapunktische Meisterschaft, tektonische Schönheit, eine durch alle vier Sätze sich ziehende thematische Einheit und Geschlossenheit (motivische Umwertung), blühende Melodik, reizvolle Harmonik und feinkolorierte Orchestrierung zeichnete die Symphonie aus. Sie soll in der nächsten Saison in Linz zur Aufführung gelangen. *-ä-*

— Der „Schweizerische Tonkünstlerverein" hat das diesjährige schweizerische Tonkünstlerfest auf die Tage vom 19. bis 21. Mai festgesetzt. Als Festort wurde Vevey gewählt. Die Leitung der musikalischen Aufführungen, wofür das Orchester des Münchner Konzertvereins gewonnen werden soll, wurde in die Hände der Herren Gustave Doret und Charles Troyon gelegt. *Trp.*

— In *Paris* soll dieses Jahr als Erwiderung auf das letztjährige französische Musikfest in München ein deutsches Musikfest stattfinden, bei dem das Münchner Tonkünstlerorchester mitwirken wird.

— Von *Friedrich Chopin* ist (wie an anderem Orte schon mitgeteilt) kürzlich ein Handschriftenbüchlein ans Tageslicht gekommen, das das Bild eines zarten Liebesidylles zwischen Chopin und seiner Landsmännin Maria Wodzinska widerspiegelt. Das Büchlein enthält neben Klavierstücken und Liedern auch ein bisher u n b e k a n n t gebliebenes Lied „*Liebeszauber*", sämtlich von Chopins Hand in zierlicher und charakteristischer Weise ausgeführt.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Wagneriana.* Im Mai sollen *Richard Wagners Memoiren* veröffentlicht werden. Es sind das jene selbstbiographischen Blätter, die damals nur in einer kleinen Anzahl von Exemplaren gedruckt wurden, unter strengster Diskretion, nur für engere Freunde, nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt. In den Zeitungen wird über die Memoiren manches orakelt, und zwar nicht im günstigen Sinne. Wir warten ab, bis das Werk vorliegt. Nur was Siegfried Wagner einem Mitarbeiter der „Neuen Freien Presse" in Wien mitgeteilt hat, sei hier wiedergegeben: Wagners Sohn äußert sich zunächst wie wir. Sachliches aus dem Inhalt der Erinnerungen könne er nicht gut mitteilen. Es solle der Publikation in keiner Weise vorgegriffen werden, dann fährt er fort: „Das Werk existierte schon in mehreren Exemplaren gedruckt; doch waren diese nur im Besitze der Familie. Es wurde von der Familie längst gewünscht und erwogen, das Manuskript der Oeffentlichkeit zu übergeben, doch haben wir uns jetzt erst dazu entschließen können. Die Niederschrift stammt aus der Zeit des sechsjährigen Luzerner Aufenthaltes meines Vaters, und die Erinnerungen beginnen mit seiner frühesten Jugend." Auf die Frage, ob die Erinnerungen Wagners vollständig nach dem Originaldiktat des Meisters oder in dem Text des Familienexemplars veröffentlicht, oder etwa mit Rücksicht auf noch lebende Persönlichkeiten redigiert werden, erwiderte Siegfried Wagner: „Vollständig im Original, ohne jede Auslassung oder Abänderung. Die meisten in Betracht kommenden Persönlichkeiten sind ja schon tot. Das war ja auch der Grund, warum die Familie so lange mit der Publikation gezögert hat."

— *Vom Urheberrecht.* Wie gemeldet wird, hat die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Oesterreich ihren Vertrag mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer in Berlin zum 31. Dezember 1911 gekündigt und wird ab 1. Januar 1912, unabhängig von der Tonsetzergenossenschaft, die ihr zustehenden Urheberrechte in Deutschland selbst verwalten.

— *Tantiemen für Mitwirkende.* Der Delegiertenversammlung des Oesterreichischen Bühnenvereins ist ein Antrag des Kapellmeisters *Max Pellini* vorgelegt worden, die Vereinigung der Autoren zu ersuchen, daß ihre Mitglieder von den Tantiemen jeder Aufführung ein bis zwei Prozent an die darstellenden Mitglieder und an das Orchesterpersonal abtreten sollen, da diese die Stücke erst zur rechten Wirkung bringen müßten. — Originell ist der Antrag, wird er aber durchgehen?

— *Beethoveniana.* Der „Verein Beethovenhaus" in *Bonn* hat in der letzten zweijährigen Geschäftszeit seine Beethovenreliquien besonders durch die Originalhandschrift des Rondinos für acht Blasinstrumente in Es dur aus der Bonner Zeit des Meisters (eine Stiftung von Frau Landgerichtsdirektor Hohmann-Wiesbaden) und durch den Ankauf der vollständigen Niederschrift der Pastoral-Symphonie (für 25 000 Mk.) erweitert. Das Geburtshaus Beethovens hatte 1909 4123, im vorigen Jahre bis Mitte Oktober 4309 zahlende Besucher, zumeist Ausländer. Der Rechnungsbericht schließt mit 88 381 Mk. Unter den Ausgaben stehen neben den 25 000 Mk. für die Pastoral-Symphonie hauptsächlich die Kosten für den Umbau des zum Schutz des Beethoven-Hauses vor drei Jahren für 100 000 Mk. erworbenen Nebenhauses Bonngasse 18. Die Beethoven-Reliquien sind mit dem Anschaffungswert von 85 888 Mk. gebucht, sie stellen jedoch einen wirklichen Wert von wenigstens einer Viertelmillion dar. Es wurde beschlossen, in der Himmelfahrtswoche 1911 wieder ein fünftägiges Musikfest zu veranstalten.

— *Denkmalspflege.* Wie uns aus *München* geschrieben wird, sind an dem Hause No. 23 in der Sendlingerstraße zwei Gedenktafeln angebracht worden. Die eine besagt: „Hier wohnte im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts *Johannes Walleshauser*, genannt Valesi, der Mozartsänger und Lehrer Karl Marias v. Weber." Auf der andern Tafel steht geschrieben: „Hier schrieb der Meister des ‚Freischütz', *Karl Maria v. Weber*, als Dreizehnjähriger seine erste Oper ‚Die Macht der Liebe und des Weines' A. D. 1799." — *Giovanni Valesi*, Kurbayrischer Kammersänger, Mitglied der Münchner Hofbühne, berühmter Tenorist und Gesangslehrer, hieß mit dem bayrischen Namen Walleshauser. Im genannten Hause wohnte er als Hauspfleger des Augustiner-Chorherrenstiftes Bernried am Starnbergersee, das Besitzerin des Hauses war. *C. R.*

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen. Cosima Wagner* hat als erste die neue goldene Medaille von *Bayreuth* erhalten und ist zur Ehrenbürgerin dieser Stadt ernannt worden. (Frau *Cosima Wagner* weilt mit ihrer Familie, ausgenommen Siegfried Wagner, den Winter wieder in San Margherita bei Genua.) — Weiter hat der langjährige Vorsitzende des Verwaltungsrats der Bühnenfestspiele und treue Berater des Hauses Wahnfried, Kommerzienrat *A. v. Groß*, die Medaille bekommen. — Dem in Berlin lebenden Schriftsteller *Dr. Adolf Kohut* ist vom Kaiser von Oesterreich der Königl. Ratstitel verliehen worden wegen seiner Verdienste um die Hebung der ungarischen Bildung und wegen seiner Verdienste um die Hebung des Ansehens Ungarns im Auslande. — Mr. *Henry J. Wood*, der hervorragende Orchesterdirigent Englands, ist vom König von England in den Ritterstand erhoben worden. — Der König von Italien hat aus Anlaß des Empfanges des Kölner Männergesangvereins im Quirinal im Frühjahr 1910 den Herren *Louis v. Othegraven* und Prof. *Schwartz* das Offizierkreuz, den Herren *August Wilfert* und Dr. *Strick* das Ritterkreuz des Ordens der italienischen Krone verliehen.

— Zwei neue Ehrendoktoren sind unter den Musikern erstanden: *Hans Pfitzner* wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Straßburg, Prof. *Ernst Rudorff* in Groß-Lichterfelde von der juristischen Fakultät der Universität Tübingen durch den Doktortitel ausgezeichnet.

— Wie aus *Braunschweig* gemeldet wird, hat der Herzogregent an Stelle des bisherigen Generalintendanten Freiherrn v. Wangenheim den früheren Intendanten des Herzogl. Hoftheaters in Koburg-Gotha, *Egbert v. Frankenberg und Ludwigsdorf* berufen und, wie die „Br. N. N." melden, vom 1. Februar d. J. an mit der Führung der Geschäfte der Herzogl. Hoftheaterintendantur beauftragt. Herr v. Frankenberg ist durch sein Buch „Die geistigen Grundlagen der Theaterkunst" in Fachkreisen bekannt geworden. Er war vordem Offizier in Darmstadt und wurde dann an das Hoftheater in Koburg berufen, das er mehrere Jahre leitete. Seitdem lebte er in Weimar als freier Schriftsteller. — Zum Nachfolger des in den Ruhestand tretenden Hofkapellmeisters Riedel ist Kapellmeister *Rudolf Krasselt* von den Vereinigten Stadttheatern in Kiel verpflichtet worden. Krasselt wird noch während der Tätigkeit Riedels nach Braunschweig kommen, um in mehreren größeren Opern zu dirigieren.

— Der berühmte und bedeutende Sänger und Schauspieler *Albert Niemann*, einer der besten von der alten Garde Richard Wagners, hat am 15. Januar unter allgemeiner Teilnahme der Oeffentlichkeit seinen achtzigsten Geburtstag gefeiert. Niemann wurde 1831 zu Erxleben bei Magdeburg geboren. Möge ihm, der sich seit 1889 von der Bühne zurückgezogen hat, auch ein froher Lebensabend beschieden sein.

— In *Heidelberg* hat die Tochter des früheren Heidelberger ersten Bürgermeisters Fräulein *Elise Ritzhaupt*, eine Jugendfreundin *Robert Schumanns* aus seiner Heidelberger Studienzeit, in körperlicher und geistiger Frische ihren neunzigsten Geburtstag gefeiert. Schumann wohnte in den Jahren 1829 und 1830 bei den Eltern der Dame und leitete den Klavierunterricht der kleinen Elise.

— Wie aus *Wien* gemeldet wird, ist der Komponist, Musikschriftsteller und Generalsekretär der Gesellschaft für Musikfreunde, *Richard v. Perger*, einen Tag nach seinem sechsundfünfzigsten Geburtstage gestorben. Perger war am 10. Januar 1854 in Wien geboren, studierte Musik, machte 1878 den bosnischen Feldzug mit, vollendete mit Hilfe eines Staatsstipendiums seine Studien (seit 1880 bei Brahms) und wurde 1890 als Gernsheims Nachfolger Dirigent der Rotterdamer Abteilung der „Maatschappij tot Bevordering van Toonkunst". 1895 ging er als Leiter der Gesellschaftskonzerte nach Wien, übernahm 1897 auch den Dirigentenposten des Wiener Männergesangvereins und wurde 1899 Direktor des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde, worauf er seine Dirigentenstellungen niederlegte. Perger hat außer einem Streichquartett und Serenaden auch eine komische Oper „Der Richter von Granada", ein Singspiel „Die zwölf Nothelfer" und ein dramatisches Tonmärchen „Das stählerne Schloß" geschrieben.

— Kapellmeister *Rudolf Bullerjahn* ist im Alter von 52 Jahren nach kurzer Krankheit unerwartet in *Moskau* gestorben. Lange Jahre lebte er, ein geborener Berliner, in Rußland, wo er sich durch seine ausgezeichneten Dirigenteneigenschaften und durch sein liebenswürdiges Wesen eine äußerst geachtete Position errungen hatte. In Moskau, Petersburg, Kiew, Odessa, Yalta, Warschau, Libau, Majorenhof usw. war er ein stets gern gesehener Orchesterleiter. In Deutschland erwarb Bullerjahn besonders viele Freunde während seiner Tätigkeit als städtischer Musikdirektor in Göttingen. Auch in Amerika erntete er Lorbeeren. Infolge widriger Verhältnisse konnte er dort aber nicht festen Fuß fassen und kehrte nach Verlauf einer Saison wieder in das ihm zur zweiten Heimat gewordene Rußland zurück. Die Kunst hat in ihm einen kräftigen Vorkämpfer verloren, denn er war ein echter Künstler, dem leider das Glück nicht hold genug war, um ihn in die erste Reihe der berühmten Dirigenten zu bringen. Ein ehrenvolles Andenken ist ihm sicher. *A. Laser.*

— Der Meininger Hofkapellmeister *Wilhelm Berger* ist gestorben. (Wir kommen auf Berger noch zu sprechen.)

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

DIE Eltern der sich produzierenden Schüler zahlten in geschmeichelter Eitelkeit ungezählte Eintrittskarten für sich und ihre Bekannten, und die ganze Verwandtschaft wurde von der ungestümen Jugend erfolgreich zur Tributleistung herangezogen.

Der Anblick all dieser kleinen und größeren Mädchen in weißen Kleidern und offenem, bandgeschmücktem Haar war allerliebst. Auch die Knaben in den blauen Matrosenanzügen, die größeren in feierlichem Schwarz, sahen gut aus.

Die jugendliche Schar hielt sich in den Vorräumen des großen Saales auf, bewacht und im Zaume gehalten von dem Faktotum des Fräulein Schwarz, einer alten Köchin, die seit Jahren Freud und Leid mit ihrer Herrin teilte.

Susanne saß, da sie spät gekommen war, in einer der letzten Reihen in dem dicht gefüllten Saal, neben einem jungen Mann, der in artiger Weise sie um einige Auskünfte bat. Der Aussprache nach war es ein Ausländer, irgendein kapriziöser Wind hatte ihm eine der vielen gekauften und gratis verteilten Eintrittskarten zugeweht. Er schien darüber hoch erfreut, hielt das pompöse Programm in der Hand und seine Erwartungen waren offenbar aufs höchste gespannt. Doch als bei der „Egmont-Ouvertüre zu zweiunddreißig Händen" mehrere dieser Hände gleich anfangs „herauskamen" und einfach nicht weiter mittaten, die übrigbleibenden unter dem fieberhaft aufklappenden Taktstock des Fräulein Schwarz zu wilder Flucht jenseits aller Rhythmik sich veranlaßt fühlten und erst die in heller Verzweiflung von einigen besonneneren Schülern antizipando genommenen Schlußakkorde der Verwirrung ein Ende bereiteten, machte er ein sehr verblüfftes Gesicht. Einige Soli großer Mädchen folgten, nach dem Programm Konzertstücke bedeutender Komponisten. Sie waren beim besten Willen nicht wieder zu erkennen. Doch der Applaus war jedesmal ein frenetischer, wußten doch so und so viele aus dem Publikum, wie sehr sich das arme Kind mit dem monatelangen Einstudieren des Prüfungsstückes geplagt hatte. Und die Eltern trugen die gedruckten Programme stolz nach Hause als Beweis der fabelhaften Fortschritte ihrer Tochter. Denn geschickt war neben der jeweiligen Nummer die oft überraschend kurze Lehrzeit der so außerordentlich talentierten Schülerin angegeben. Auch einige Kammermusikstücke, in denen Violine und Cello von dazu engagierten guten Musikern gespielt, die Mängel des Klavierparts verdeckten, erwiesen sich aus diesem Gesichtspunkt als glückliche Wahl. „Meine Tochter, mein Sohn, hat mit dem Meister so und so die Sonate so und so von Beethoven gespielt!" — Welch ein Effekt für eitle Elternherzen! Doch die göttliche Vorsehung fand trotz alledem den hier vereinigten Bruchteil der Menschheit nicht s o schuldig, um die Prüfung gar zu vieler Einzelproduktionen über ihn zu verhängen. Sie suggerierte Fräulein Schwarz die höhere Einsicht, die meisten ihrer Schüler, da doch alle spielen wollten, in Bausch und Bogen zu absolvieren. Noch mehreremal jagte der aufgeregte Taktstock zweiunddreißig Hände über die acht Klaviaturen, nach der deutlich hörbaren Devise: „Ende gut, alles gut".

Ein Schlußchor vereinigte endlich sämtliche Schüler und Schülerinnen auf dem Podium. Denn Fräulein Schwarz gab auch Singunterricht, der ihr besonders die männliche Kindheit, die weniger zum Klavierüben zu haben ist, zuführte. Und ihr System möglichster Vielseitigkeit bei möglichster Billigkeit der Unterrichtskurse erwies sich als sehr erfolgreich. Wie angenehm für die Eltern, die ewigen Klagen der Musiklehrer nicht anhören zu müssen, die Kinder für viele ihrer freien Stunden aus dem Hause zu haben! Und bei Fräulein Schwarz konnten sogar jene, welche zu Hause kein Klavier hatten, üben. Die „erfolgreiche Pädagogin" erhielt in ihren drei Wohnräumen vier Klaviere gratis von der oben erwähnten Firma beigestellt, daß die Schüler sich gegenseitig hörten, daran mußten sie sich eben gewöhnen. Und sie gewöhnten sich ganz anstandslos! Während das Fräulein in einem Zimmer Stunde gab, umgeben von den vier Schülern, die sich in diese Stunde teilten, saß im Nebenzimmer die gute alte Trude, dem Küchenherd entrückt und gab acht, daß die hier Uebenden sich nicht in die Haare fuhren. O — es war furchtbar lustig bei Fräulein Schwarz, eines sagte es dem andern und sie hatte einen enormen Zulauf. Aber den Gipfel des Vergnügens bedeutete die Vorbereitung auf diesen Schlußchor, der eigentlich kein simpler Chor, sondern ein Singspiel war, zu dessen Proben beinahe der ganze Winterkurs verwendet wurde. Und den meisten Spaß machten die Kostüme! Dazu mußten auch die weniger bemittelten Eltern „schandenhalber" ihre Geldbeutel ziemlich weit öffnen.

Für heute passierte die ganze Monarchie in Wort, Bild und Lied die Szene, wozu sich Fräulein Schwarz hochgeröteten Angesichts mit dem letzten Atem, der ihr noch geblieben, in die Klavierbegleitung legte. Den Schluß bildete eine Huldigung vor den Kaiserbüsten unter Ausklingen des Chors in die Volkshymne.

* * *

Der Fremde verabschiedete sich von Susanne, die in den sehr kurzen Pausen des Konzertes etwas zerstreut, aber freundlich mit ihm geplaudert hatte, mit einem sehr ausdrucksvollen Handkuß und der Versicherung, daß er sich glücklich schätze, neben einer der berühmten schönen Wienerinnen gesessen zu haben. Doch er deutete Susannens etwas frappierte Miene sogleich richtig, verbeugte sich nochmals respektvoll und ging seiner Wege. Susanne sah ihm lächelnd nach, — der Grund seines Ausharrens war also nicht musikalisches sondern ethnographisches Interesse gewesen. In dem nun folgenden Gewühle von Garderobe und Abschiedsangelegenheiten war es schwer, zu Fräulein Schwarz vorzudringen. Susanne wollte ihr doch einige Worte über ihren Erfolg sagen und sah sich in dem Gedränge plötzlich Ada und Hofrat Neuber gegenüber, welch letzterer zwei allerliebste Knaben, die Susanne schon auf dem Podium aufgefallen waren, an der Hand führte. Ada machte ein sehr verlegenes Gesicht, sie verabschiedete sich eiligst von dem Hofrat und zog Susanne mit sich fort.

„Waren das die Kinder von Hofrat Neuber?" fragte diese und konnte es nicht hindern, daß ein bitterer Ton sich in ihre Worte stahl.

Ada wurde wie gewöhnlich in solchen Situationen blutrot.

„Ach, — verzeihe, —" stammelte sie in höchster Verlegenheit, — „ich weiß, ich habe dir damals, als ich dich bat, die Sonate Neubers zu studieren, — Hoffnung auf die Stunden bei seinen Kindern gemacht, — aber denke dir, sie gehen schon seit einem halben Jahre zur Schwarz. Ich versichere dich, ich habe dir nichts vorgespiegelt, ich habe es selbst nicht gewußt, — ich habe mit der Hofrätin nie über den Musikunterricht der Kinder gesprochen. —"

„Wann fänden die Mütter überhaupt je Zeit über den Musikunterricht ihrer Kinder zu sprechen," fiel Susanne einigermaßen gereizt ein. „Der Musikunterricht wird ja als lästige und vollkommen überflüssige Beigabe bei der Erziehung angesehen, er interessiert niemand und man betreibt ihn eben nur so nebenher. Nun, — die Resultate sind auch danach!"

Susannens Blick flog bei diesen Worten durch den Saal zum Podium, wo Fräulein Schwarz sich inmitten ihrer acht Klaviere in huldvoller Demut für den ihr gespendeten Lorbeer und Blumenregen bei Müttern und Töchtern bedankte.

„Aber, ich bitte dich, Susanne, es kann doch nicht jeder ein Künstler werden!" sagte Ada.

„Du meinst anstreben, es zu werden, denn daß er's wird. die Gefahr ist minimal. Nein, — aber muß er darum eigens darauf dressiert werden, die Kunst mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln zu verunglimpfen? Mit der Zeit und dem Geld, das darauf verwendet wird, könnte er, wenn schon nicht ein Künstler, immerhin ein anständiger Klavierspieler werden, der die Kunst heilig hält, weil er was davon versteht. Aber ihr erzieht mit dem ganzen Aufwand von Geld und von der unwiederbringlich verlorenen Zeit nur Klavierhudler, keine Klavierspieler!"

„Mein Gott, Susanne," entgegnete Ada hilflos, — „die meisten Eltern wollen ja gar nichts anderes, als daß ihr Kind höchstens einen Walzer spielt."

„Warum hat denn heute keines einen gespielt? — es wäre ein Hochgenuß gewesen, statt des andern Zeugs! Ich werde dir was sagen," fuhr Susanne noch immer in stark ironischem Tone fort: „Zum Walzerspielen gehört wie zu jeder musikalischen Leistung, wenn sie erfreulich wirken soll, Talent, oder wenn du willst, K o p f, H e r z und K ö n n e n. Für gründliche Hintanhaltung dieser drei Dinge sorgt die Klavierschule des Fräulein Schwarz und Konsorten."

„Aber das Talent," — kam es zaghaft über Adas Lippen.

„Das Talent ist wie ein guter Stoff, der unrichtig verarbeitet wird. Gib ihn einem Schuster und er wird ewig nur einen Stiefel daraus machen."

„Aber es gibt doch so viele, die gar nicht lernen und doch sehr schön spielen." —

„Die sehr viel spielen und sehr viel hören und deren Talent weit genug reicht, um aus dem Gehörten das Gute sich anzueignen. O ja, solche glückliche Menschen gibt es, sehr ausnahmsweise, aber ihre Existenz ist durchaus kein Entschuldigungsgrund für den greulichen Schlendrian, der so

und so viele sonstige gute Talente in eine Sackgasse führt, statt auf den richtigen Weg zum Ziele. Wie weit man diesen Weg dann gehen kann und will, würde sich ja zeigen."

XII.

Primarius Koch übergab seiner Frau beim Frühstück einige Banknoten mit der von einem Lächeln begleiteten Bemerkung: „Da hast du, Kind, und nun sieh, daß du die Geschichte mit Susanne gut anfassest, denn nichts wäre mir peinlicher, als diese charmante kleine Frau zu beleidigen." —

„Ich bin froh, daß du selbst einsiehst, daß wir ihr eine Revanche für die neuliche Soiree und die getäuschte Hoffnung mit den Neuberbuben schuldig sind. — Leider haben sich auch Retmaiers, die eine Lehrerin für ihre Kinder suchten, mittlerweile, wie ich hörte, anders entschlossen." —

„Weil meine reizende Gemahlin, statt gleich an Susanne zu schreiben, gezögert hat."

„Mein Gott, ich hoffte, sie irgendwo zu sehen, oder selbst zu ihr gehen zu können." —

„Wenn man jemandem Versprechungen macht, so wie du Susanne versprachst, dich um Stunden für sie umzusehen, muß man fixer sein, — es laufen ja leider Lehrerinnen herum zum Schweinefüttern." Er rührte in seiner Kaffeetasse herum, warf einen Blick in die Zeitung und sprach dann weiter: „So eine reizende, interessante Frau, — ewig schade um sie! Na, eine kleine Erleichterung wie die da," er zeigte auf die Banknoten, die Ada noch immer in der Hand hielt, „bist du wirklich moralisch verpflichtet ihr zu verschaffen, da hast du ganz recht. Aber, bitte, mache es nur recht diskret, es wäre mir wirklich leid" — —

„Ich weiß schon, ich weiß schon!" rief Frau Ada halb lachend, halb ärgerlich. „Du tust ja so, als ob Susanne die Prinzessin auf der Erbse wäre."

„Nun, etwas Vornehmes hat sie in ihrem ganzen, höchst sympathischen Auftreten. Es ist zu blöd!"

Der Primarius, eine etwas cholerische Natur, schrie die letzten Worte mit Vehemenz heraus und schlug dabei auf den Tisch, daß die Kaffeetassen klirrten.

„Aber Hermann," rief Ada ganz erschrocken, „was fällt dir denn plötzlich ein! Was ist zu blöd?"

„Ach was, frage lieber wer! — Ihren Mann natürlich meine ich! So eine Frau und sie s o sitzen lassen, — dazu muß man doch ein vollendeter Esel sein!"

„Na, hörst du, ich finde, du nimmst dich sehr warm um Susanne an!" sagte Ada in eifersüchtig gekränktem Tone. „Sie hat mir übrigens neulich gesagt, daß ihr Mann in eine Anstalt gebracht werden mußte, — sie könnte also gar nicht bei ihm sein."

„Und so ein Wesen mit allem Anrecht auf Glück ist an einen solchen Kerl gekettet, der Tobsuchtsanfälle hat, infolge seiner Lebensweise rückenmarkleidend ist, — kann nicht loskommen von ihm, um wieder zu heiraten — 's ist zum Ausderhautfahren!"

Der Primarius war noch immer ganz aufgeregt.

„Na, — hörst du! — Möchtest vielleicht du sie heiraten, wenn sie l o s k o m m e n könnte?" rief Ada schmollend.

Dr. Koch nahm seine Frau lachend in die Arme und küßte sie herzhaft ab.

„Ach, Unsinn, da müßte ich ja zuerst von dir loskommen, und das würdest du mir doch ein bisschen schwer machen, nicht? — du kleine rote Hexe!"

Doch Ada wehrte sich energisch.

„Ich will nicht, daß du mich so babyhaft behandelst," rief sie gekränkt. Denke an die Nora!"

„An welche Nora?"

„Na, — an die von Ibsen! — Ich weiß, daß ich nicht so gescheit bin wie Susanne, aber — — —"

„Du, da fällt mir etwas ein."

„Was denn?"

„Ich denke nicht an Ibsen sondern an Goethe, der gesagt hat, er sei glücklich eine d u m m e Frau zu lieben. Bist du jetzt zufrieden?" Und der Primarius verließ eiligst das Zimmer, nachdem er die entrüstete Ada nochmals recht gründlich umarmt hatte.

* * *

„Na, ist deine diplomatische Mission geglückt?" fragte Dr. Koch am Abend seine Gattin. Doch diese antwortete mit noch immer etwas pikierter Miene:

„Das wirst du morgen beim Frühstück erfahren."

Als das Ehepaar am andern Morgen am Kaffeetisch saß, horchte Frau Ada mit einer gewissen Spannung auf die elektrische Klingel im Vorzimmer. Die Zeitung kam, dann die Post — und nun ertönte zum dritten Male das Glockenzeichen. Anna, das Stubenmädchen, führte einen Herrn ins Zimmer, der dem Doktor eine verzweifelte Aehnlichkeit mit Herrn Lichtblau, dem Trödeljuden an der Ecke, zu haben schien. Er trug eine Rolle in der Hand, welche Ada mit aufleuchtendem Blick in Empfang nahm. Herr Lichtblau händigte ihr dann noch ein Papier ein und empfahl sich.

Ada reichte die Rolle ihrem Mann.

„Für dich," sagte sie.

Dr. Koch entfernte die Papierhülle und rollte das Blatt, das sie umschlossen hatte, auf. Mit beiden Händen hielt er es vor sich hin, — ein Ausruf der Ueberraschung entfuhr ihm.

„Das ist ja der Kriehuber, den ich mir schon immer gewünscht habe, das Porträt meines Großvaters, des Medizinalrates Koch, von dem ich wußte, daß es einmal in der Familie existiert hat, dann aber verloren ging und von dem ich kein Blatt mehr auftreiben konnte. — Woher hast du es denn genommen?"

„Wenn du mir ordentlich und anständig zuhörst, so erzähle ich dir die Geschichte."

Ada versuchte bei diesen Worten einen ungewohnten Ernst anzunehmen, hinter dem es wie ein Leuchtfeuer des Triumphes aufblitzte."

„Na, also los, — ich bin wirklich neugierig, du erlaubst wohl, daß, während ich die Ohren spitze, ich das Blatt näher ansehe. Wirklich famos!"

„Zu was soll ich übrigens viele Worte machen," begann Ada mit gemachter Gleichgültigkeit. „Als ich gestern in Susannens Musikzimmer auf sie wartete, entdeckte ich plötzlich beim Ablesen der Unterschriften unter ihren vielen ererbten musikalischen Kriehubers diesen Stich, von dem mir Susanne dann sagte, daß sie sich täglich über ihn ärgere, da er nicht in die musikalische Gesellschaft gehöre, sondern, wie sie glaube, irgendein alter vergessener Quacksalber sei. Du verzeihst, — nicht wahr? Hätte ich Mau gesagt, so hätte sie mir den Stich natürlich sofort mit Pauken und Trompeten geschenkt. Ich aber behauptete nur, daß derlei Blätter oft sehr wertvoll seien, und sagte, ich würde ihr, wenn sie sich davon trennen wolle, einen verlässlichen Schätzmeister und Antiquitätenhändler senden. Dann betraute ich den alten Lichtblau ihr 600 Kronen für das Blatt zu bieten, — gegen angemessene Belohnung für seine Mühe. — Hier die Bestätigung Susannens über den vollzogenen Kauf. — Bin ich also eine Diplomatin oder nicht? Erstens die 300 Gulden Susannen auf eine sehr diskrete Weise, wie du es wünschtest, zugespielt, und als zweite Fliege unter meiner Klappe — —"

„Meinen Großvater erwischt!"

„Deinen langgehegten Wunsch."

„Den alten vergessenen Quacksalber."

„Aber, das hat sie ja gar nicht gesagt, dazu ist sie eine viel zu entzückende, reizende, noble, wunderschöne, geistreiche, interessante, gebildete Frau," kopierte Ada ihren Mann.

„Das alles hätte ich gesagt? — Soll ich's zurücknehmen?"

„Nein, aber was du über m i c h gesagt hast, sollst du zurücknehmen."

„Was denn?"

Ada warf sich in die Brust und bemühte sich möglichst imponierend auszusehen. Man merkte deutlich, daß sie sich furchtbar freute, das Gespräch zu dieser Pointe gelenkt zu haben.

„Hermann, nimmst du die „dumme Frau" zurück?"

„Aber selbstverständlich nehme ich dich zurück!" rief der Doktor, die Arme weit öffnend. „Wußte gar nicht, daß dich mir wer gestohlen hat."

„Greulicher Mann!"

„Süßester Schatz!"

XIII.

Wenn Weimar, das von seinen klassischen Erinnerungen träumende Dornröschen, aus seiner Ruhe erwachen soll, dann geschieht es nur unter dem fürstlichen Kuß eines besonderen Kunstereignisses. Das Tonkünstlerfest, das in diesem Jahre in der lieblichen Stadt an der Ilm abgehalten wurde, hatte eine ungewohnte Bewegung in die sonst so stillen Straßen gebracht, es wimmelte von langhaarigen Jünglingen mit Notenrollen in den Händen, von schüchtern blickenden deutschen Jungfrauen in weißen Kleidern mit blauen Gürteln, von ernst dahinschreitenden bedeutenden Männern, von Divas, die ihre Konzertschleppen und aufgedonnerten Hüte hierher an den schlichten Musensitz verpflanzten.

Der Bahnhof stand unter dem Zeichen einer Völkerwanderung, zu der nicht nur die Ankommenden, sondern die erwartenden Freunde und die neugierigen Weimaraner Bürger ein bedeutendes Kontingent stellten. Die „gelbe Kutsche", die sonst den Omnibusverkehr für mehrere Hotels vermittelte, erschien in Begleitung von Hilfstruppen aus der letzten Reserve staubbedeckter Remisen.

Im „Russischen Hof", beim „Elefanten", im „Erbprinzen" waren alle Zimmer vergeben.

In einem Dachstübchen des „Erbprinzen", das gegen den Garten hinaus lag, saß Susanne, ermüdet von der Reise, doch das Herz geschwellt von Erwartungen, entzückt über die flüchtigen Eindrücke, die sie auf der Fahrt vom Bahnhofe hierher erhalten. Wie freundlich grüßte die Blumenfülle aus den Fensterkörben an den Häusern, an denen sie vorüberfuhren, und wie lachte es grün aus allen Hausgärten und über die Mauern. (Fortsetzung folgt.)

Anzeigen für die 4gespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig. Unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger“ 60 Pfennig :::::

Besprechungen und Anzeigen

Alleinige Annahme von Anzeigen durch die Firma Rudolf Mosse, Stuttgart, Berlin, Leipzig und deren sämtl. Filialen

Neue Balladen.

Hans Fährmann. Vier Balladen für eine Singstimme mit Klavier, op. 39: 1. „Sühne“, 2. „Jung Diethelm“, 3. „Das Lied“ (à 1.50 M.), 4. „Der Triumph des Lebens“ (2.50 M.). Verlag von *Otto Junne, Leipzig.* Der Komponist verfügt sowohl in der Harmonik bei der vielsagenden, oft frappant schildernden, drastisch wirkenden Klavierbegleitung wie beim Gesang über reiche Ausdrucksmittel und weiß ergreifende Töne anzuschlagen. So können denn die Balladen auch für den Konzertvortrag als unfehlbar wirkungsvoll empfohlen werden.

Alfred Reiff. Zwei Balladen für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung: 1. „Das Glück von Edenhall“ op. 15 (2 M.), 2. „Die Sühne“ op. 16 (1.50 M.). Verlag von *Albert Auer, Stuttgart.* Daß der Komponist in der Vertonung von Balladen Talent und eine glückliche Hand besitzt, hat er mit dem „Glück von Edenhall“ bewiesen. Mit einfachen Mitteln, ohne Künstelei und harmonische Spitzfindigkeiten, weiß er in der Begleitung eine prächtige Wirkung zu erzielen und darüber erhebt sich der Gesang in schöner, schlichter Klarheit und ausdrucksvoller Deklamation. — Die Schwierigkeiten bei der Vertonung der zweiten Ballade sind nicht leicht zu überwinden, weil sie in der Dichtung selber liegen. Doch wird auch diese Komposition, weil es ihr nicht an erschütternden Momenten fehlt, manchen Hörer fesseln. Dr. *A. Schüz.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 9 fällt aus. Dafür erscheint in diesem Quartal eine **achtseitige** Beilage in einem der nächsten Hefte.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 19. Jan., Ausgabe dieses Heftes am 2. Februar, des nächsten Heftes am 16. Februar.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genugend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Alb. Sch. in Düd. Wir empfehlen Ihnen „Moderne Orgelspielanlagen in Wort und Bild" von Max Richter. Verlag von Paul de Wit, Leipzig.

B. B. Von Chopin ist für den Konzertgebrauch alles schwer, ebenso sind aber auch die größeren Werke ihres Erfolges sicher, wenn der rechte Spieler dahinter steht. Die Frage läßt sich an dieser Stelle in Kürze nicht beantworten. Am besten, Sie wenden sich mündlich an einen Pianisten.

O. O. Die Tempi sind natürlich nicht mit apodiktischer Sicherheit festzustellen, es kommt auf subjektives Empfinden dabei an, und in der Praxis, „am Pult", gestaltet sich manches anders als in der theoretischen Erwägung. Wir geben Ihnen als Durchschnittszeitmaße (nach Mälzel) an: Lohengrin-Vorspiel 44 (4tel), Brautzug 80 (4tel), Tristan-Vorspiel 92 (8tel), Liebestod 56 (4tel), Parsifal-Vorspiel 44 (4tel), Karfreitagszauber 69 (4tel). Trauermarsch (Götterdämmerung) 46 (4tel). — Wer keinen Mälzel hat, kaufe sich den in der „N. M.-Ztg." schon öfter empfohlenen Tempometer von Dr. Alfred Schüz (Stuttgart-Cannstatt).

H. Sch. Ihre Angelegenheit wird inzwischen erledigt sein. Besten Dank für Ihre zustimmende Meinung. Die Geschichte aus Hänsel und Gretel, wo bei der Aufführung im Stadttheater ein kleines Mädchen im Zuschauerraum „mitspielt" und auf die Frage der Hexe „wer da knuspert", auf die Bühne ruft: „Der Jung da!" ist reizend und bezeichnend für die Bühnenwirkung auf naive Gemüter. — Vielleicht; wir haben in letzter Zeit zwar viel über den Gegenstand gebracht, würden Ihr Manuskript aber durchsehen. — Aber eventuell Geduld! wäre Bedingung.

Neustadt in S. Für Ihren gemischten Chor empfehlen wir: Deutscher Liederkranz (Partitur und Stimmen), Breitkopf & Härtel; Vogel, Lieder für gemischten Chor (Partitur und Stimmen), Peters; Palme, Max Hesses Verlag; Heim, Volksliederbuch (Partitur), Zürich.

R. Y., M. Mandolinenschulen von Schick (Peters) und Bortalazzi (Breitkopf). — Wenn der Stoff wirklich gut ist, werden Sie Komponisten genug bekommen, aber auch nur dann. Entweder inserieren (Kleiner Anzeiger der „N. M.-Z.") oder an bekannte Komponisten direkt einsenden. Es empfiehlt sich, einige Exemplare in Maschinenschrift herstellen zu lassen.

Ruy Blas. Der Name eines Schauspiels von Viktor Hugo.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 19. Januar.)

C. O. Wir betrachten Ihre Lieder nur als Proben eines kräftigen, entwicklungsfähigen Talents, und nicht als reife Erzeugnisse. Ein Lehrlingsversuch ist noch lang kein Meisterstück. Gediegenes Fertiges empfehlen wir ungeheißen weiter. Es wäre uns leid um Sie, wenn Sie zu den Dilettanten zählten, die zu eingebildet sind, um einzusehen, wieviel sie zu ihrer

Ausbildung noch nötig haben. Keineswegs einwandfreie Produkte sind die 3 nachgesandten Lieder.

Jos. R., R. Ueber Ihre treffliche musikalische Veranlagung haben wir uns schon früher geäußert. Man möchte dem Schicksal zürnen darüber, daß es Sie nicht mit einem Puff dahin befördert, wohin Sie gehören. In den richtigen Händen müßten Sie ein tüchtiger Bildner werden. Am wenigsten befriedigen Ihre chromatischen Modulationen. Gegen einen gelegentlichen Vortrag Ihrer Lieder im engen Bekanntenkreis ist nichts einzuwenden. Vertragen Sie den Tadel der Verständigen, dann werden Sie sich auch mit dem Lob der Unverständigen abzufinden wissen.

R. in Eichst. „Frühlingsahnen" ist hübsch erfunden. Einige Schnitzer sind angemerkt. Das Gewinnende des „Wiegenlieds" wird durch die einführenden Molltakte beeinträchtigt.

A. i. Sch. S. Sie opfern in den Vorhöfen der Kunst. Die Belanglosigkeit eines derart niedrigen Kults mag Sie zu Zeiten schon beunruhigt haben, weshalb wohl Ihre Bitte um Begutachtung. Es ist freilich betrübend, wenn es Bildungsstätten gibt, die den Volkserziehern so wenig vermitteln, daß sie sich später mit den billigsten Banalitäten begnügen.

W. S. in Pl. Eine befriedigende Leistung. Bei stärkerem Empfinden würden Sie die ergreifenden Klänge, die der schöne Vers von Goethe beansprucht, nicht erst lang suchen müssen.

N. — Albr. Für gelegentlichen Gebrauch sind Ihre beiden korrekt gesetzten, jedoch nicht sonderlich originellen Chorstücke wohl zu empfehlen.

M. K. T. Ihre Messe klingt gut, nur will einem das weiche Kolorit auf die Dauer nicht zusagen. Weil Ihnen anscheinend kein kontrapunktisches Rüstzeug zur Verfügung steht, versuchen Sie mit modulatorischen Effekten eine Steigerung zu erzielen. Nicht immer mit Glück. Die harmonischen Kühnheiten, wie z. B. im Credo, sind manchmal zu leidenschaftsvoll oder erscheinen zu unvermittelt und sollten in einem kirchenmusikalischen Stück vermieden oder auf ein bescheidenes Maß beschränkt werden. Ihre früheren Arbeiten däuchten uns kraftvoller. Eine artige Leistun ist „Ein Grab".

☞ Unserem heutigen Hefte liegt ein Prospekt der Firma **B. Schott's Söhne, Mainz**, bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1910

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

ERNA LEUTERT gewidmet.

Fröhlicher Wanderer.

Martin Frey, Op. 23. No. 1.

Aus „Wanderskizzen für die Jugend."

Frisch und fröhlich.



ERNA LEUTERT gewidmet.

Im Reiche der Zwerge.

Martin Frey, Op. 23. No. 4.



Seiner Schwägerin, Frau HELENE KRÜGER gewidmet.

Abendlied.

(Ernst Neumann.)

Hans Schmidt.



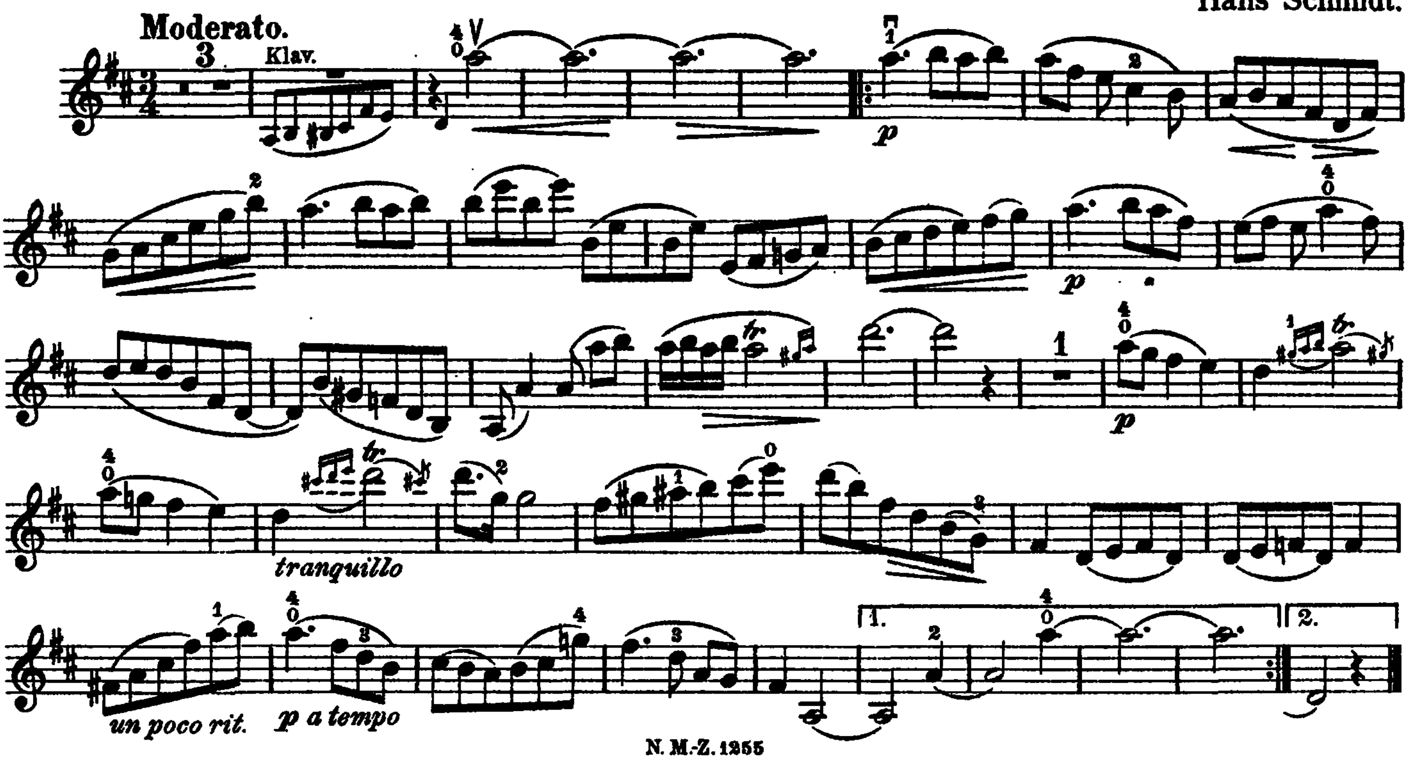

zu. – Goldne Wölkchen grü - ßen traumhaft durch die Luft,
müd. – Blau-e Äug-lein fal - len sanft dem Kin - de zu,
tranquillo
mü-de Blumen schlie - ßen ih-ren Kelch voll Duft, müde Blu - men schlie - ßen ih-ren Kelch voll
Engel nie-der-wal - len, hüten sei - ne Ruh', Engel nie - der - wal - len, hü-ten sei - ne
un poco rit.
a tempo
Duft.
Ruh'.
p a tempo
m.g.
m.d.
1.
2.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Abendlied.

Violine.

Hans Schmidt.



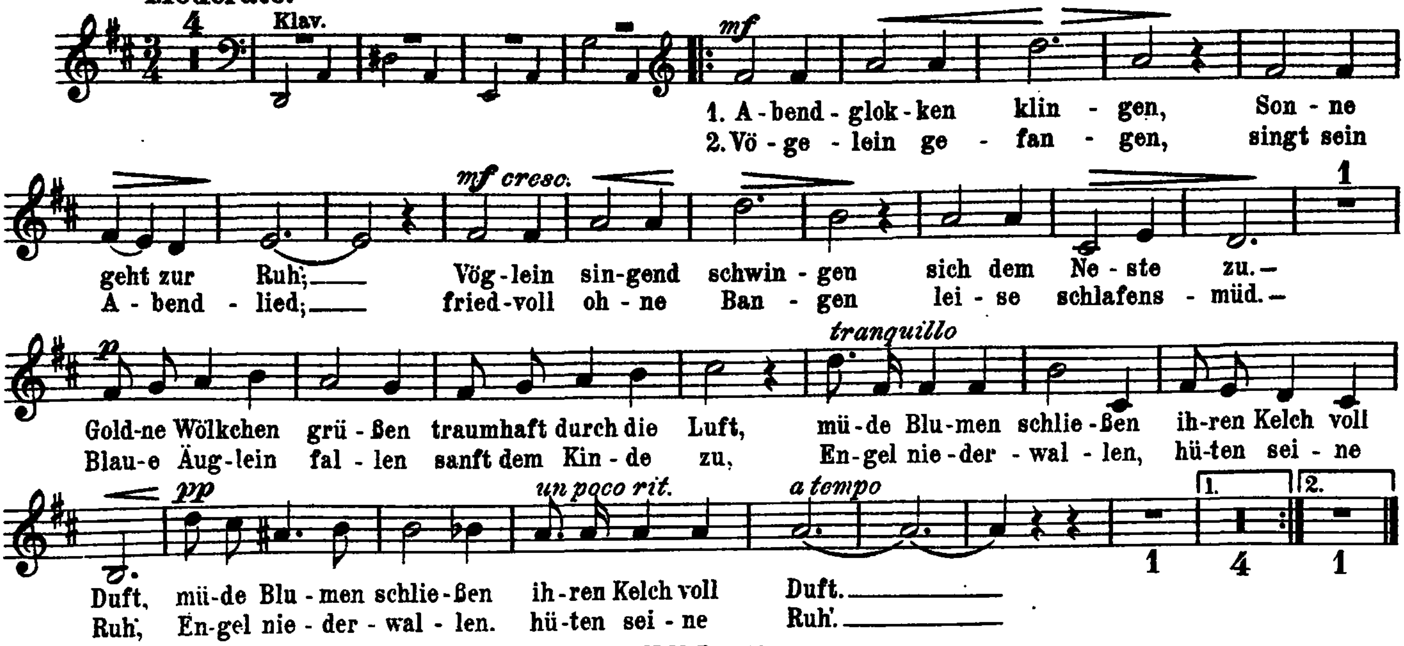
N. M.-Z. 1255

Abendlied.

(Ernst Neumann.)

Singstimme.

Hans Schmidt.



XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

ERNA LEUTERT gewidmet.

Fröhlicher Wanderer.

Martin Frey, Op. 23. No. 1.

Aus „Wanderskizzen für die Jugend."

Frisch und fröhlich.



ERNA LEUTERT gewidmet.

Im Reiche der Zwerge.

Martin Frey, Op. 23. No. 4.



Seiner Schwägerin, Frau HELENE KRÜGER gewidmet.

Abendlied.

(Ernst Neumann.)

Hans Schmidt.

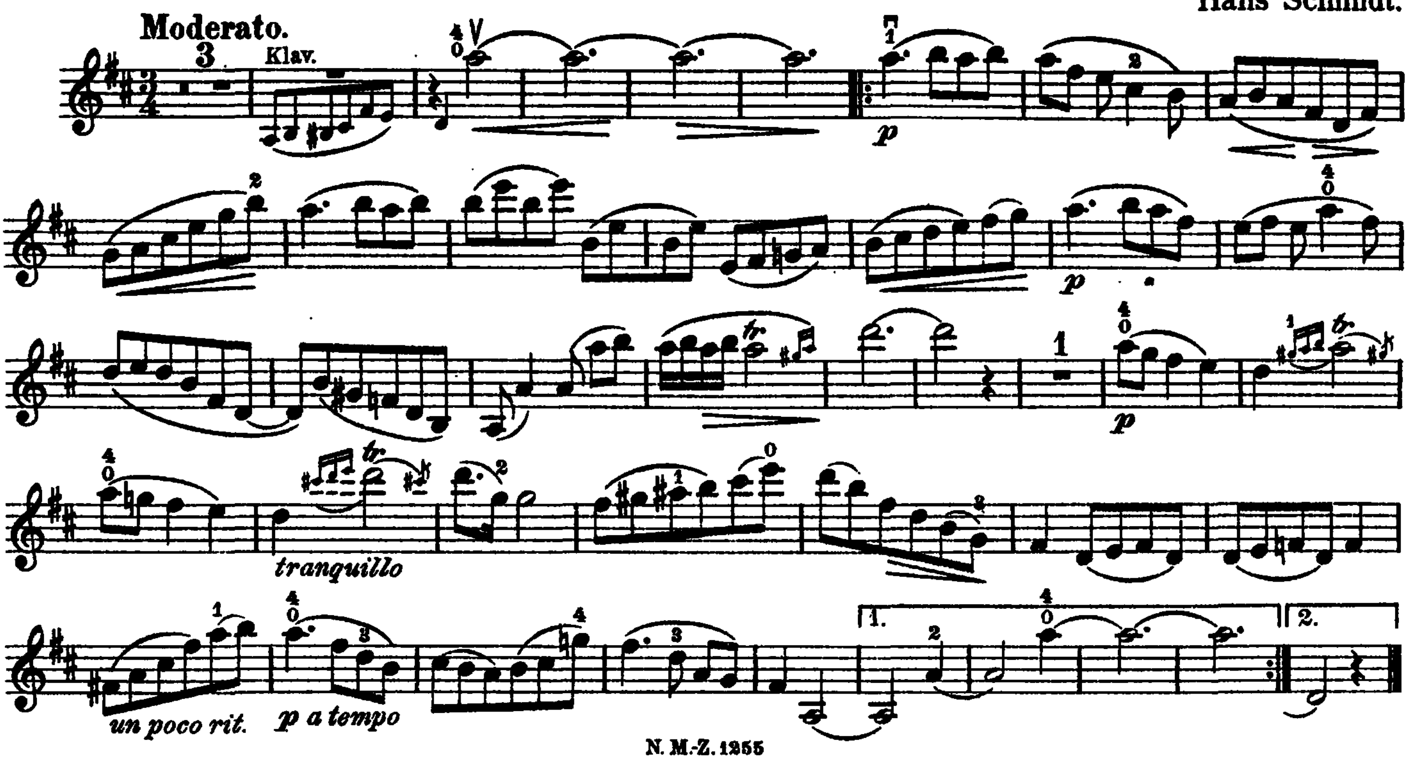



zu. — Goldne Wölkchen grü - ßen traumhaft durch die Luft,
müd. — Blau-e Äug-lein fal - len sanft dem Kin - de zu,
tranquillo
mü-de Blumen schlie - ßen ih-ren Kelch voll Duft, müde Blu - men schlie - ßen ih-ren Kelch voll
Engel nie-der - wal - len, hüten sei - ne Ruh', Engel nie - der - wal - len, hü-ten sei - ne
un poco rit.
p a tempo
a tempo
Duft.
Ruh'.
m.g.
m.d.

Abendlied.

Violine.

Hans Schmidt.

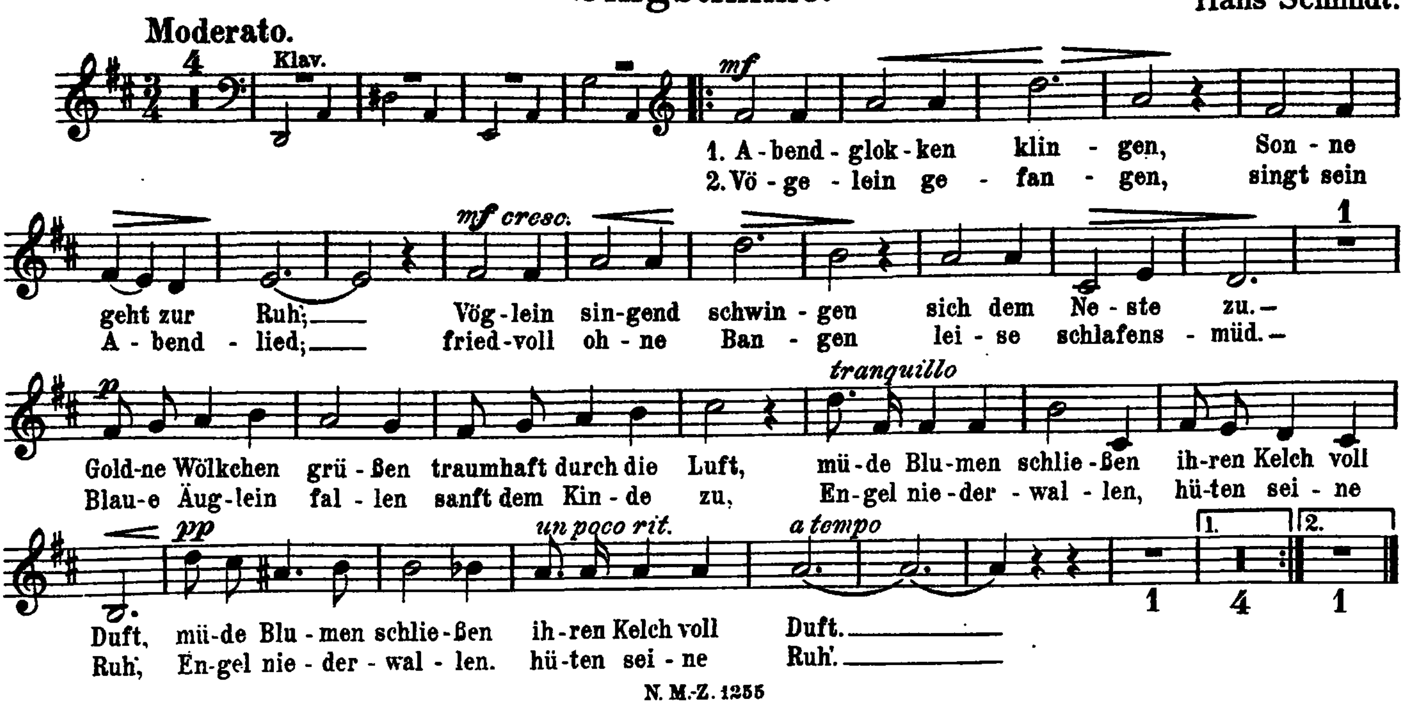


Abendlied.

(Ernst Neumann.)

Singstimme.

Hans Schmidt.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang — VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG — 1911 Heft 10

Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

„Der Rosenkavalier."

Komödie für Musik in 8 Aufzügen von Hugo v. Hofmannsthal.

Musik von RICHARD STRAUSS.[1]

(Uraufführung im K. Opernhause zu Dresden, 26. Januar 1911.)

> „Ei, so habt doch endlich einmal die Kourage, Euch den Eindrücken hinzugeben, Euch ergötzen zu lassen, Euch rühren und erheben, ja Euch belehren und zu etwas Großem entflammen und ermutigen zu lassen .....!"
>
> (Goethe bei „Eckermann".)

WIEDER einmal klingt der Name *Dresden* in Verbindung mit dem Namen *Richard Strauß* durch die Musikwelt. Aus aller Herren Länder strömten die Männer der Feder nach Elbflorenz, um das Ereignis der Opernsaison mit zu erleben. Und mit den Musikkritikern kamen Kapellmeister, Regisseure, Direktoren, Kunstfreunde, kurz ein Areopag von Zuhörern, die sich ein Musikdramatiker, gleichviel welcher Richtung, nur wünschen kann. Die Vorgeschichte des „Rosenkavaliers", wie auch der Dresdner Uraufführung weist ein vollgerüttelt Maß von Geheimnistuerei und Reklame auf, und wohl noch nie ist ein Bühnenwerk mit solcher Spannung erwartet worden, wie die neue Straußsche Oper. Doch von vornherein sei festgestellt, daß wir es beim „Rosenkavalier" mit einer bedeutungsvollen Schöpfung zu tun haben, deren Sieg auf allen Linien dank einer meisterhaften und geradezu vorbildlichen Wiedergabe über jeden Zweifel erhaben ist. Trotz der verschiedenartigen Beurteilung, die der Neuheit im In- und Auslande zuteil geworden, in einem Punkte sind sich Lobpreiser und Tadler einig: Es muß gestrichen werden. Der Komponist hat sich bis zur Generalprobe mit Armen und Beinen gegen jede Kürzung gewehrt. Zwischen Generalprobe und Uraufführung willigte er ein, einige belanglose Stellen wegzulassen, und bei den Wiederholungen ging man noch weiter, wahrlich nicht zum Schaden des ganzen Werkes. „Keine Rose ohne Dornen!" Dies alte Sprichwort auf den „Rosenkavalier" angewendet, besagt, daß auch hier Dornen sind, die verwunden oder doch Unbehagen bereiten: nämlich die verschiedenen vollständig überflüssigen Eindeutigkeiten und Brutalitäten, vor allem aber die Längen einzelner Szenen. Bei einem Musiklustspiel, wie überhaupt bei einem heiteren Bühnenwerke ist knappe, prägnante Form mit vorwärtsdrängender Handlung Lebensbedingung. Erhält der „Rosenkavalier" eine Fassung, aus der alles nebensächliche Beiwerk entfernt ist, so bedeutet er nicht nur einen dauernden Gewinn für den Spielplan, sondern auch einen gewaltigen Markstein für die Geschichte der komischen Oper. Einen Markstein, auf dem die schon so oft und so eindringlich herbeigesehnte Musik-Renaissance den kräftigsten und fruchtbringendsten Untergrund finden wird.

Daß Richard Strauß eine außergewöhnlich reiche Begabung für den musikalischen Humor besitzt, zumal für den satirischen, lehren „Feuersnot", nicht zuletzt auch die symphonischen Schöpfungen „Till Eulenspiegel", „Don Quixote" und „Domestica" zur Genüge. Und daß ihm sinnfällige und herzbezwingende Melodik eigen, spricht im Ueberschwang aus seinen allbekannten Liedern, ganz abgesehen von den Jugendwerken, in denen das Melos ruhig dahinfließt, in denen man vergeblich nach Schwülstigkeiten und Kakophonien sucht. Dazu kam, daß die elementaren Explosionen der „Elektra" auch beim Komponisten eine Abspannung auslösen mußten, deren Niederschlag er sich am glücklichsten durch ein heiteres Werk von Herzen zu schreiben imstande war. Schon kurz nach der Uraufführung der „Elektra" äußerte Strauß den Wunsch nach einem Textbuche von durchaus anders geartetem Stimmungsgehalt, als dem der beiden voraufgegangenen Musikdramen. Sicherlich wäre es für Hofmannsthal leichter gewesen, ein vorhandenes Lustspiel zu einem Libretto umzuarbeiten. Doch das widerstrebte dem geistvollen Dichter von „Tor und Tod". Er wählte einen frei erfundenen Stoff, dessen Handlung er in das Wien der Maria Theresianischen Zeit legte. Milieu, Zeitstimmung und Lokalkolorit waren für die abwechslungsreiche Ausgestaltung und die organische Verschmelzung von Text und Musik besonders günstig. Der Dichter paßte seinen Text der besonderen Eigenart des Musikers an, ja Strauß selbst arbeitete insofern mit an dem Libretto, als er für die ihm nicht zusagenden Stellen Aenderungen vorschlug, bis der Text seinen Wünschen entsprach. Wer nur einigermaßen mit den seitherigen Schöpfungen des Komponisten vertraut ist, der kennt die „starken Wurzeln seiner Kraft" ebensogut wie seine „Steckenpferde". Straußens tiefgreifender Einfluß auf die Gestaltung des Textes ist schon im ersten Akte zu spüren, auffallender jedoch in den beiden nächsten Aufzügen. So wurde der Dichter das „alter ego" des Komponisten. Und Strauß umkleidete den Text, den er bis in alle Einzelheiten vorgedacht und vor-

[1] Der Klavierauszug, von dem bekannten Bearbeiter Straußscher Werke *Otto Singer* aufs beste besorgt, ist bei Adolf Fürstner, Berlin-Paris erschienen. Der starke Band kostet 24 M. Ebenso ist dort das Textbuch herausgekommen (Preis 1 M.). Als Dichtung für sich ist Hofmannsthals Komödie bei S. Fischer in Berlin erschienen.

gefühlt, mit dem gleißenden Mantel seiner Musik. Doch darüber später.

Vorerst den Inhalt des Werkes. Da ist zunächst die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg, ein schönes, reifes Weib. Sie liebt einen jungen Fant, den Grafen Oktavian, kaum halb so alt wie sie. Der Jüngling erwidert die Liebe mit dem ganzen Feuer der stürmenden Jugend. Es ist früher Morgen. Die Vögel jubilieren, die Blumen glühen hoch „von den Wonneschauern der Nacht". In den Vorzimmern wird es lebendig. Kehrt etwa der Marschall unerwartet heim? Unnötige Sorge. Der weilt „fern von Madrid". Doch ein anderer kommt, ein entfernter Verwandter der Fürstin, der Baron Ochs von Lerchenau. Er geht auf Freiersfüßen und hat's mit der Heirat eilig. Ist doch die Braut die Tochter des schwerreichen, frisch geadelten Armeelieferanten von Faninal. Doch die Etikette verlangt, daß vor der offiziellen Werbung ein junger Kavalier der Braut eine silberne Rose überbringe. Diesen „Rosenkavalier" soll die Marschallin dem Herrn Vetter auswählen. Drum poltert er so früh in das Schlafzimmer. Oktavian hat sich inzwischen als Zofe verkleidet und „Mariandl" sticht dem lüsternen Baron in die Augen. Die Fürstin überlegt eine Weile, dann huscht eine schalkhafte Lustigkeit über ihr Gesicht. Oktavian soll der „Rosenkavalier" sein. Doch der Baron will sich auch den Notar der Fürstin leihen, damit er den Ehevertrag aufsetze. Die Vorsaaltür öffnet sich, die ganze „antichambre" flutet herein, als da sind der Notar, ein italienischer Tenor, ein Tierhändler, eine Modistin, der Friseur. Dazu auch der Italiener Valzacchi, ein Intrigant, mit seiner verschlagenen Begleiterin Annina. Bei der Fürstin haben die letzteren mit ihrer „swarzen Seitung" kein Glück, und so schlängeln sie sich an den Baron heran, dessen Stelldichein mit „Mariandl" sie vermitteln wollen. Als die Marschallin allein ist, kommen ihr so allerlei ernsthafte Gedanken. Ihr Geliebter Oktavian, mit dem Kosenamen „Quinquin", wird sich eines schönen Tages in eine jüngere, in irgendein süßes Mädel verlieben — vielleicht schon in Sophie von Faninal —, und sie sitzen lassen. Und wie sie's trägt, daß er sie aufgibt, weil er sie aufgeben muß, darin steckt der Kern des Werkes.

„Man ist dazu da, daß man's ertragt."

Und als „Quinquin", diesmal im Morgenanzug mit Reitstiefeln, zu ihr zurückkehrt, findet er die Geliebte „ausgetauscht". Sie wehrt seinen Zärtlichkeiten und philosophiert über die schnell enteilende Zeit und die Vergänglichkeit alles Irdischen, auch textlich eine der schönsten und poetischsten Stellen der Oper.

> „Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding.
> Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts.
> Aber dann auf einmal, da spürt man nichts als sie.
> Sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen.
> — — — — — — — — — — — — —
> Manchmal steh' ich auf mitten in der Nacht
> Und laß die Uhren alle, alle stehn.
> Allein, man muß sich auch vor ihr nicht fürchten.
> Auch sie ist ein Geschöpf des Vaters, der uns alle erschaffen hat."

Die Marschallin mahnt ihren Quinquin jetzt zu gehen, halb traurig entfernt er sich. Kaum ist er fort, klingelt sie den Dienern und befiehlt ihnen, den Grafen zurückzurufen. Doch der ist schon, hoch zu Roß, auf und davon. Ein Negerknabe kommt, um das Etui mit der silbernen Rose zu holen. Die Fürstin setzt sich vor den Spiegel und verharrt nachdenklich in dieser Stellung. Langsam senkt sich der Vorhang über einen in sich geschlossenen Akt, dessen Schlußszene die vielen dichterischen Feinheiten krönt.

Der zweite Aufzug spielt bei Herrn von Faninal. Prunkvolle Auffahrt des Rosenkavaliers, der ganz in Silberglanz getaucht, der Braut die zarte Rose überbringt. Wie das glitzert und flimmert. Der Zauber der Rose umnimmt und umspinnt die jungen Menschenkinder, daß sie nicht mehr lassen können voneinander. Seine geliebte Fürstin Marie Theres hat Oktavian in dem Augenblick schon vergessen, ohne sich dessen bewußt zu werden. Diese erste Begegnung zwischen Oktavian und Sophien bildet — seltsam — Gleichnis und Kontrast zugleich. Die Schürzung des Knotens. Da zerreißt der duftige Schleier. Ochs von Lerchenau erscheint mit Herrn von Faninal. Des Barons Manieren stechen höchst unvorteilhaft ab von der ruhigen Eleganz Oktavians, und die plumpen Zärtlichkeiten und Vertraulichkeiten des Bräutigams empören Sophie. Während der Baron im Nebenzimmer mit Schwiegervater und Notar das „Geschäftliche" erledigt, finden sich die jungen Leute im Kusse. Valzacchi und Annina schleichen herzu und machen Lärm. Als dann der Baron zurückkehrt und die Braut zur Unterschrift zwingen will, zieht der Rosenkavalier blank und verwundet den Gegner am Arme. Großer Tumult. Altadeliges Blut ist geflossen. Faninal wütet. Sophie traurig, Oktavian zornig ab. Die Erinnerung an das Stelldichein mit „Mariandl", das Annina vermitteln will, gibt dem Baron neuen Lebensmut. Annina muß aber bald den Geiz des Lüstlings erkennen; mit „leerer Hand" schwört sie ihm Rache.

Der dritte Akt bringt diese Rache und damit die Entlarvung des Barons, der mit „Mariandl" in einem Vorstadt-Gasthofe ein nächtliches Stelldichein hat. Den Zeugen des Stelldicheins wird auf ihren Posten die Zeit zu lang. Sie tauchen aus ihren Verstecken auf. Der Baron erschrickt und glaubt Gespenster zu sehen. In seiner Angst ruft er nach der Polizei, vor deren Kommissar er sich immer mehr in Lügen und Widersprüche verstrickt, bis Herr von Faninal, seine Tochter Sophie und endlich die Marschallin selbst kommen. Oktavian hat sich dem Kommissar gegenüber als Mann legitimiert, indem er hinter dem Vorhang die „Mariandl"-Ausstaffierung der Reihe nach auf die Szene wirft. Ochs von Lerchenau muß abziehen. Ohne Braut, ohne Mitgift.

> Die Marschallin:
> „Mach' Er bonne mine à mauvais jeu!
> — — — — — — — — — —
> Ist eine wienerische Maskerad' und weiter nichts."'

Nun folgt die Hauptszene des ganzen Werkes, das großangelegte, machtvoll gesteigerte Terzett. Die Marschallin entsagt und legt mit mütterlicher Zärtlichkeit die Hände der beiden Liebenden ineinander. Für einen Augenblick fühlt Sophie, was zwischen Oktavian und der Fürstin gewesen. Dann aber kommt ihr ganzes seliges Glück zum Durchbruch. Während die Marschallin ins Nebenzimmer geht, um den vorher ohnmächtig gewordenen Faninal zu holen, schlagen die Liebesgluten über Oktavian und Sophien zusammen. Süß-seliges Selbstvergessen:

> „Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein,
> Daß wir zwei beieinander sein,
> Beieinand' für alle Zeit
> Und Ewigkeit."

Im Wagen der Fürstin fahren alle vier heim. Das tröstet Faninal über die erlittene Schmach. Sophie hat während der Umarmung mit Oktavian ihr Taschentuch verloren. Der kleine Neger kommt mit Licht, findet das Tuch und trippelt eilfertig hinaus.

* * *

Ein alter Theaterfachmann, der verstorbene Leipziger Oberregisseur, pflegte stets bei Uraufführungen den Autoren zu raten: „Vor der Aufführung streichen! Später kann man diesen und jenen Strich wieder aufmachen." Im Falle des „Rosenkavalier" hätte man wünschen mögen, der Komponist und der Dichter wären nach der Generalprobe bereit gewesen, die Längen zu beseitigen, desgleichen die mancherlei textlichen Geschmacklosigkeiten, die wie Ballast am Ganzen hängen. Auch schon um deswillen, weil dieser oder jener Preßstimme von vornherein die Möglichkeit eines absprechenden Urteils benommen oder doch eingeschränkt worden wäre, nicht zuletzt denjenigen Kritikern, denen die Vorreklame als unangenehmes Präludium

in den Ohren lag. Bei Gott, dann wären auch die vielen Vorzüge des Textes und ganz besonders der Musik weit intensiver hervorgetreten, als es der Fall war, der Fall sein konnte. Ich sagte eingangs, Hofmannsthal habe den Stoff frei erfunden, und doch gibt es in mancher Beziehung ein Analogon in d'Annunzios „Francesca da Rimini". In der „Francesca" bereitet sich unter dem Zeichen der roten Rose das Schicksal zu blutiger Tragödie. Bei Strauß-Hofmannsthal flimmert die keusche silberne Rose als Freudenbotschaft. Oktavian erscheint seinem taufrischen Mägdelein wie der Engel, der der Gebenedeiten den himmlischen Gruß entbietet und die holde Lösung des sich ergebenden Konflikts der Komödie ist gewährleistet. Auf diese „holde Lösung" kommt es an. Auf das „Wie" des Ertragens der Schicksalsfügungen — der ganze Unterschied zwischen menschlicher Tragödie und Komödie. Das Lächeln unter Tränen ist der Wertmesser des Musiklustspiels, nach dem wir alle so sehnsüchtig „langen und bangen", nicht aber der Krimskrams und Aufputz mit tausenderlei burlesken und grotesken Episoden und Episödchen, Verkleidungen und Verwechselungen, von denen der „Rosenkavalier" in allen Schattierungen mehr als zuviel aufweist.

Doch nun zur Musik. Sie ist von der ersten bis zur letzten Note echtester Strauß, „Fleisch von seinem Fleisch", gleichviel, wie verschiedenartig auch in melodischer, harmonischer und orchestraler Hinsicht die einzelnen Strecken aufeinanderfolgen. Die Reminiszenzenjäger waren natürlich eifrig an der Arbeit, um Beute — in Kleinigkeiten zu machen. Viel reichere wertvollere Ausbeute würde ihnen aber beim „Rosenkavalier" werden, wenn sie den thematischen Familienbeziehungen zu den früheren Werken von Richard Strauß nachspüren wollten. Eines steht fest. Der Tondichter ist trotz der stellenweise großen Schwierigkeiten weit klarer und durchsichtiger geworden. Er hat sich zur Allmutter Melodie „heimgefunden". Seine Motive sind, wie stets, ungemein charakteristisch, und das gilt nicht nur für die Hauptmotive, sondern auch für die musikalische Fixierung der Episoden und Episödchen. Selbst die kleinsten Motivteile lassen die Illustrationsabsicht deutlich erkennen. Deshalb braucht noch lange nicht alles mathematisch berechnet oder gar ausgeklügelt zu sein. In der Ausmalung witziger Details ist Strauß nicht minder Virtuos und Meister, wie in der Anlage und Durchführung lyrischer Stellen, so vor allem in der Eingangsszene des zweiten Aktes, beim Flimmern der Silberrose. Er weiß sich an diesem musikdramatischen Höhepunkte nicht genug zu tun an überirdischen schimmernden und glitzernden Sphärenklängen. Der Glanz und Duft, die zarte Feinheit der Silberrose werden durch drei Soloviolinen, Celesta, Flöte und zwei Harfen illustriert. Wahrlich um des faszinierenden Zaubers dieser einen Szene willen, verdiente das Werk seinen ersten Platz. Ich wüßte in der neueren Opernliteratur nichts, was dieser Stelle hinsichtlich reiner, befreiender und erquickender Wirkung, wie der Ursprünglichkeit der Erfindung an die Seite zu stellen wäre. Dann der „Wahnmonolog" der Fürstin im ersten Akte und erst das große Terzett. Wird man hier nicht zu aufrichtiger Bewunderung gezwungen. Ruft man da nicht begeistert aus: „Das kann nur ein ganz Großer, ein wahrhaft genialer Schöpfer, ein phänomenaler Könner schreiben!" Wie herrlich ist das Terzett gesteigert, wie meisterhaft geben die drei gegeneinander kontrapunktierenden Sopranstimmen die wechselseitigen Stimmungen der hier auch tief ergreifenden Dichtung wieder! Diesem Terzett gebührt ein Ehrenplatz neben dem berühmten Quintett in den „Meistersingern", an die im übrigen, was doch so nahe gelegen hätte, nirgends ein Anklang zu spüren ist. Und dann das aus der glücklichsten Stimmung heraus geborene Schlußduett zwischen Oktavian und Sophie mit seinem edlen volkstümlichen Einschlag. Es wirkt wie ein wonniger Traum, dessen Reiz das köstliche Motiv der Silberrose noch verklärt. Man beachte ferner in dem „Lever" der Marschallin das komisch-plärrende Terzett der adeligen Waisen (erst in Moll dann in Dur) ferner die bewußt parodistische Bravourarie des italienischen Tenors („Di rigori armato il seno contro amor mi ribellai . . ."), und wie prächtig sie als „cantus firmus" für die Illustration der sonstigen Geschehnisse (u. a. Verhandlungen des Barons mit dem Notar) benutzt ist. Ferner, wie charakteristisch malen Celesta und Harfen das Stillstehen der Zeit, dessen Wirkung man unmittelbar verspürt. Wie unsagbar fein ist im zweiten Akte nach der Rosenkavalier-Begrüßung das „Parlando" zwischen Oktavian und Sophien. Wer hier nicht den echten, freilich modernen Lustspielcharakter der Musik empfindet, dem ist eben nicht zu helfen. Dann der Kanon der vier Läufer am Schlusse des ersten Aktes, das charakteristische Getrippel des Negerbürschchens. Die Ausmalung der plumpen Zudringlichkeiten der Lerchenauerschen Dienerschaft gegenüber den weiblichen Angestellten Faninals sei um der Selbstparodie auf den Opferzug der Tiere in „Elektra" willen hingenommen. Nötig ist diese Szene nicht. Die Schilderung der Liebesabenteuer des Barons mit den böhmischen Stallmägden war schon, und mit Recht, bei der zweiten Aufführung weggelassen. Schier endlos würde die Reihe der witzigen musikalischen Einfälle werden, wollte man die einzelnen Charakteristika der humoristischen Personen anführen, so vor allem des Barons. Die ungeschlachte Derbheit wie die lüstern-begehrliche Frechheit sind treffsicher gezeichnet. In dem schon erwähnten E dur-Walzer, der trotz einer echt Straußschen Ausweichung sicherlich populär wird, ist das Liebesevangelium des Barons kristallisiert. Dann der eitle protzenhafte Faninal, die Leitmetzerin, die italienischen Intriganten, sie alle sind ganz ausgezeichnet in der musikalischen Charakterisierung getroffen. Im Orchester, das selbstverständlich meisterhaft behandelt ist, grünt und blüht es, wenn es auch nicht ohne Härten abgeht, es sei nur auf die Attacke der Lerchenauer Diener auf die Mägde Faninals hingewiesen, die wie eine Selbstparodie auf den Opferzug in der „Elektra" wirkt, so stehen diesen und ähnlichen Gewalttätigkeiten, wie gesagt, soviel Schönheiten entgegen, daß man immer wieder wünschen möchte, die Entfernung aller entbehrlichen Stellen werde für alle künftigen Aufführungen maßgebend.



Zur Uraufführung des Rosenkavaliers in Dresden.

Obere Reihe von links nach rechts: Oberinspektor Hasait. Hoftheatermaler Altenkirch. Direktor Reinhardt, Berlin. Hugo v. Hofmannsthal, Schriftsteller. Prof. Roller, Wien. Prof. Fauto, Dresden. Oberregisseur Toller. — Untere Reihe von links nach rechts: Exz. Graf Seebach, Generaldirektor. Dr. Richard Strauß. Geheimrat Edler v. Schuch, Generalmusikdirektor. (Photogr. Martin Herzfeld, Dresden.)

Das Orchester ist beim „Rosenkavalier" schwächer besetzt, als bei „Elektra" und „Salome", immerhin beansprucht das Werk gegen hundert Instrumentalisten, ohne



Zur Uraufführung des Rosenkavaliers in Dresden.
Akt I. Fürstin Werdenberg (Frl. Siems). Der Rosenkavalier (Frl. v. d. Osten).

die wichtige Bühnenmusik im dritten Akte, wo auch des Barons schmachtende und urkräftige Walzer hinter der Szene erklingen. Hier hat es nicht an Aeußerungen gefehlt, die Strauß moderne Walzerei nach Art der beliebten „Kaffee-Haus-Musik" vorwarfen. Sei dem, wie ihm wolle. Selbst wenn der Komponist gerade diese Nuance beabsichtigt gehabt hätte, dürfte er sich auf den Ausspruch eines Großen im Reiche der Tonkunst berufen, auf Robert Schumann, der in seinen „Ges. Schr." an einer Stelle sagt: „Man kann gewissen Anforderungen und Wünschen der Zeit sehr wohl genügen, ohne sich dadurch etwas von seiner Künstlerwürde zu vergeben." Doch grad darum: Heraus mit den überwuchernden Schlinggewächsen, heraus mit den dunkeln Schlagschatten, damit das viele Licht um so freier ausströmen und ausstrahlen kann, damit Ohr und Herz all die wundervollen musikalischen Schönheiten einzufangen vermögen, damit uns ein nachhaltiger Genuß bleibt, auf den keine Ernüchterung folgt.

Die *Dresdner Uraufführung* war über jedes Lob erhaben, darin stimmen alle in- und ausländischen Kritiker überein. Wo findet sich ein Dirigent wie *Ernst von Schuch,* der anschmiegsamste und diskreteste Begleiter mit dem Orchester. Wo ein Instrumentalkörper wie die *Königl. Kapelle* mit dem Hofkonzertmeister Prof. Henri Petri (Violine) und Prof. Georg Wille (Cello) an der Spitze! Wo auch ein solcher Dreiklang von Sopranen, wie ihn in köstlichster Frische, in größter Innigkeit, in höchster Kunstvollendung die Damen *Eva von der Osten* (Rosenkavalier), *Minnie Nast* (Sophie von Faninal) und *Margarete Siems* (Feldmarschallin) vermittelten. Ich glaube auch nicht, daß das „Flimmern der silbernen Rose" und traumhaft duftige Schlußduett irgendwo in zarterem und herzerquickenderem „bel canto" geboten wird, als durch die beiden ersten der drei Dresdner Primadonnen. Und *Karl Perron,* der weltberühmte Meistersänger, wie hat er sich der seiner Kunst ferner liegenden Aufgabe entledigt? Trotz einer abstoßenden (später veränderten) Maske, trotz einer starken Indisposition vermochte seine künstlerische Delikatesse, seine darstellerische Noblesse manche Härte, manchen ungeschlachten Witz zu mildern. Und der andere der beiden Bariton-Dioskuren, unter deren Zeichen die Geschichte der letzten fünfundzwanzig Jahre der Dresdner Hofoper steht, *Karl Scheidemantel.* An seinem Faninal war nicht das geringste auszusetzen. Neben diesen fünf Koryphäen sind mit Ehren zu nennen Frl. *Freund* (Annina), Frau *Eibenschütz* (Leitmetzerin), Herr *Rüdiger* (Valzacchi), der nicht merken ließ, daß er von einer schmerzhaften Gürtelrose geplagt wurde, Herr *Soot* (italienischer Tenor) usw. Die vielen anderen Mitwirkenden mögen sich mit einem Kollektivlob begnügen. Nur Oberregisseur *Toller* sei nicht vergessen. Die prunkvolle Ausstattung (der erste Akt ganz in Gold gehalten) war nach Entwürfen des Wiener Professors *Alfred Roller* gefertigt. Bei den Vorproben hatte auch Professor *Max Reinhardt* (Berlin) seine reichen Erfahrungen in den Dienst der Uraufführung gestellt. Kurz, es war für unsere Hofoper, wie für alle Beteiligten ein ruhmreicher Erfolg, der auf lange Zeit hinaus nachklingen wird in der ganzen Musik- und Theaterwelt.

Dresden. **Heinr. Platzbecker.**

* * *

Ueber die Aufführung des Rosenkavaliers an der Münchner Hofoper wird uns geschrieben:

Der 1. Februar 1911 war ein Ehrentag unserer Hofbühne. Es kam die seit langem mit fieberhafter Spannung erwartete Komödie „Der Rosenkavalier" zur erstmaligen Aufführung, nachdem innerhalb der letzten acht Tage zwei Städte — Dresden am 26. Januar mit der Uraufführung und das rührige Nürnberg — vorangegangen waren. Die Aufführung eines Straußschen Bühnenwerkes bedeutet stets ein musikalisches Ereignis, dem kein ernster Kunstfreund fern bleiben will. Das bewies auch diesmal das binnen wenigen Stunden für die ersten Aufführungen vollständig ausverkaufte Haus. Etwa zwei Jahre sind verflossen, seit das letzte Bühnenwerk Straußens, Elektra, über die Bretter gegangen ist. Der ungeheure Erfolg, der dieser gewaltigen Tragödie bei ihrem Erscheinen beschieden war, blieb ihr bis heute treu. Elektra hat sich inzwischen alle Kulturstätten erobert und wird von allen wirklichen Kunstfreunden mit Recht bewundert. In kurzem wird es mit dem Rosenkavalier wohl nicht anders sein. Was Strauß mit diesem Werke geschaffen, ist nun selbstverständlich aus ganz anderem Geiste geboren, entsprechend der Verschiedenartigkeit des Stoffes, dort antike Tragödie, hier Rokoko-Komödie. In seiner Liebenswürdigkeit, seinem drastischen Humor wird Straußens Werk überall mit dem Jubel aufgenommen werden, der ihm gestern bei seiner hiesigen Premiere zuteil ward. Es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn ich behaupte, daß seit den Meistersingern, mit denen der Rosen-

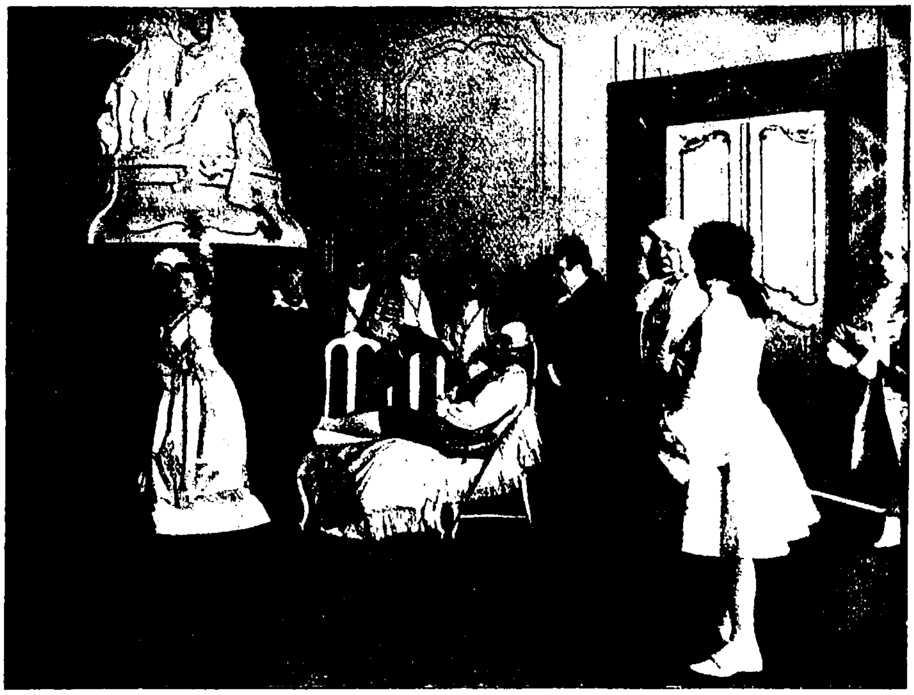


Zur Uraufführung des Rosenkavaliers in Dresden.
Akt II. Die Ueberreichung der silbernen Rose. Sophie von Faninal (Frau Nast). Der Rosenkavalier (Frl. v. d. Osten).

kavalier übrigens einige Aehnlichkeit besitzt, kein Werk der musikalischen Komödie geschaffen wurde, das diesem an Geist und Genialität gleichkäme. Der gestrige Abend

hat bewiesen, daß trotz aller pessimistischen Gedanken über den Verfall der deutschen Tonkunst diese noch immer trotz Puccini u. a. an erster Stelle steht und daß das Volk der Dichter und Denker allen Grund hat, auf seine einzig herrliche Kunst, an ihrer Spitze ein Richard Strauß, stolz zu sein.

Unter den führenden Geistern im Reiche der deutschen Tonkunst ist für mich Richard Strauß der interessanteste. Jede Schöpfung des Meisters, der in ungeahnter Weise den Inhalt der auf Liszt und Berlioz aufgebauten symphonischen Dichtungen vertieft und ihre Grenzen erweitert hat, bedeutet für die Kunst einen bleibenden Wert. Wie zu allen Zeiten, wenn es sich um unerhört Kühnes handelte, entbrannte auch um Straußens Kunstauffassung ein heftiger Streit der Meinungen, der noch forttobt, wenn er auch an Intensität verloren zu haben scheint. Diesen selbstverständlichen Begleiterscheinungen der Publikationen eines bahnbrechenden Künstlers braucht nun freilich ein allzugroßes Gewicht nicht beigelegt zu werden. Das Durchdringen eines epochemachenden Werkes kann durch kleinliche Kritik und abfälliges Urteil glücklicherweise nicht verhindert werden. Und daß dem Schaffen Straußens epochale Bedeutung zukommt, ist wohl nicht zu bezweifeln. Auch dem Rosenkavalier! Aus welcher himmelstürmenden Begeisterung ist dieses Werk entstanden! Das ist keine bloße Musikmacherei, keine Biedermeierei, wie sie in den Werken manches redseligen, epigonenhaften Symphonikers zu hören ist, — durch Straußens Rosenkavalier weht ein frischer Hauch, der jeden in seinen Bann ziehen muß. Diese Töne sind innerem Drange, dem Müssen entsprungen. „Und wie er mußt', so konnt' er's." Um nur ein Beispiel anzuführen, von welcher Größe des Ausdruckes, welchem Wohlklange ist das Terzett am Schlusse des dritten Aktes durchdrungen! Ja, das Straußsche Können, das ist ein Teil seiner immensen Begabung, den sogar die verbissensten Gegner zugestehen. Im Verhältnisse zu seinen früheren Werken ist Strauß diesmal in der Harmonik weniger kompliziert, ich möchte fast sagen gesünder; der Tonalitätsbegriff ist von ihm strenger festgehalten, sein Musizieren wirkt dadurch weniger nervös. Auch die für manche Ohren so üblen Kakophonien sind verschwunden oder wenigstens gemildert; doch mag hier der Satz zutreffen: Consuetudo altera natura. Wie herrlich klingt dieses Orchester! Jeder Takt erregt unser Interesse; die vielen feinen Züge des Details jedoch können natürlich erst bei wiederholtem Hören vollauf gewürdigt werden. Mit welcher staunenswerten Leichtigkeit und Eleganz beherrscht Strauß den ganzen komplizierten Apparat diesseits und jenseits der Rampe! In dieser souveränen Herrschaft über alles Technische gleicht er vor allen Mozart. Straußens enormes Können steht in starkem Gegensatze zu dem vieler seiner auch-komponierenden Kollegen, die sich hauptsächlich durch ein großes — Wollen auszeichnen.



Zur Uraufführung des Rosenkavaliers in Dresden.

Akt II. Von links nach rechts: Marianne Leitmetzerin (Frau Eibenschütz). Sophie von Faninal (Frau Nast). Baron Ochs von Lerchenau (Herr Perron). Der Hofmarschall (Herr Soot). Herr von Faninal (Herr Scheidemantel). Der Rosenkavalier (Frl. v. d. Osten).

Die Stilreinheit? — Neben wundervollen erhebenden lyrischen Momenten findet sich auch des öfteren populäre Melodik wenig erfreulicher Art, ja ich kann sagen, daß sein gelegentliches Herabsteigen zum Operettenstil doch recht störend auf mich wirkte. Andrer Meinung schien freilich das Publikum zu sein, denn gerade nach dem II. Akte, den ein nicht sehr origineller Walzer beschließt, war die Begeisterung und der Beifall des Hauses am herzlichsten. Ueberhaupt die vielen Walzer in der skrupellosesten Melodik des unverkennbaren Vorbildes! Ich kann nicht immer ihre Notwendigkeit einsehen und sie nicht anders deuten, als eine Konzession an das große Publikum. Und das ist schade. Ein Künstler vom Range Straußens sollte auf billige unkünstlerische Mittel verzichten. Le génie oblige. Von manchen sind im 2. und 3. Akte einige Stellen des sonst sehr geschickten Textbuches als Längen der Handlung empfunden worden. Mag sein. Sie werden jedoch durch reiche musikalische Schönheiten aufgewogen, so daß dem Wunsche einiger kräftiger „Striche" zu entsprechen kaum nötig sein wird.

Zur Aufführung: Seit langem wurden von *Mottl* und seinem Stabe die sorgfältigsten Vorbereitungen für eine möglichst vollendete Wiedergabe betrieben. In ungezählten Proben wurde das überschwierige Werk peinlichst studiert; in den letzten Tagen traf Richard Strauß selbst hier ein und gab noch Winke und Weisungen. So kam eine Aufführung zustande, die das Prädikat glänzend verdient und des Festtages würdig war. Von den darstellenden Künstlern sei in erster Linie Herr *Bender* genannt, der in der Riesenpartie des „Baron Ochs auf Lerchenau" eine in jeder Beziehung prachtvolle Leistung bot. Nicht minder die Damen *Faßbender* und *Bosetti* als Feldmarschallin und Oktavian. Gesanglich sehr gut war die Sophie der Frau *Kuhn-Brunner*. Doch möge dies genügen. Alle Mitwirkenden, herab bis zu dem kleinen Neger, gaben sichtlich ihr Bestes. Hofoperndirektor Mottl, der verantwortliche Leiter des Ganzen, kann mit großer Befriedigung auf den Premieren-Abend zurückblicken. Mag der enthusiastische Beifall des begeisterten Hauses auch in erster Linie dem anwesenden genialen Komponisten gegolten haben, der die deutsche Kunst um ein herrliches Werk bereicherte, nicht mindere Ehrungen wollte das kunstsinnige Publikum demjenigen Künstler bereiten, der ihm Vermittler dieses Werkes war. Kein Wort des Lobes erscheint für diese fast übermenschliche Tat zu hoch.

München. Prof. **Heinrich Schwartz.**

* * *

Durch die sonst uns zu Gesicht gekommenen zahlreichen Preßstimmen geht ein durchaus optimistischer Zug. Wenn es auch hier und da anklingt, als hätte Strauß mit dem ersten Streich noch nicht das auf dem Gebiete der komischen Oper erreicht, was man von ihm, gerade von

ihm hier erwartet, so sind die Kritiken doch willig und bereit, die vielen Schönheiten und das zweifellos schon völlig Gelungene anzuerkennen. Der leidenschaftliche, gereizte, haßerfüllte Ton fehlt — mit vereinzelten Ausnahmen natürlich. (Freilich eine Stimme, die früher die Kunst von Richard Strauß über alles stellte, hat sich in die eines wütigen Renegaten gewandelt. Das sind so psychologische Feinheiten einer gewissen Kritik, die der gewöhnliche Sterbliche nie begreifen wird. Wohl ihm!) Nein, die Ansicht gewinnt nun doch überall die Oberhand, daß wir Deutschen im Dramatiker Strauß eine eminente Persönlichkeit haben. Ein uns kompetenter hervorragender Künstler und Komponist, der zu Straußens Schaffen Antipode ist, äußerte sich persönlich zu uns dahin: Nachdem Strauß erkannt, daß Elektra vorläufig der Endpunkt einer Richtung sei, habe er kecken Mutes den Sprung in ein neues Gebiet gewagt. Es sei erstaunlich, mit welcher Genialität ihm das gelungen, trotz einiger Schwächen, die das Werk habe. Es sei Neuland darin vorhanden! — Allgemein kommt es allerdings zum Ausdruck, daß die Oper zu lang sei. Und das ist schade. Hatte doch Strauß wie kein anderer bisher die schwere Kunst verstanden, dem Verlangen seiner Zeit nach prägnanter Kürze gerecht zu werden.

Interessant sind auch die ausländischen Preßstimmen: die französischen sind des Lobes voll, fast werden sie noch übertroffen von den englischen, die (wie Oskar Bie übrigens auch) von einem Welterfolg sprechen. Aus Paris wurde gemeldet: Die Aufführung des „Rosenkavaliers" wurde hier beinahe mit dem gleichen Interesse verfolgt wie in Deutschland. Viele große Zeitungen hatten ihre Mitarbeiter nach Dresden entsandt, die alle in den wärmsten Ausdrücken von dem großen Erfolg und der unvergleichlichen Aufführung sprachen. Judith Gauthier erklärt, daß kein Musikschauspiel seit Wagner einen größeren Eindruck gemacht habe.

Die von *London* nach Dresden entsandten Spezialkorrespondenten sandten enthusiastische Berichte über das Werk und seinen großen Erfolg. Seit dem „Figaro" ist keine komische Oper wie diese geschaffen worden, jubelte die „Daily Mail". Der „Daily Telegraph" registriert gewissenhaft die unzähligen Hervorrufe und verteilt den Beifall gleichmäßig auf Schuch und Strauß. Er bewundert die Vielseitigkeit des Komponisten wie seine unübertreffliche meisterhafte Technik, wobei er seine eigenen oft gewagten Wege geht. Der „Times"-Korrespondent ist von der „delicacy" des Werkes entzückt und erklärt, daß, wenn dieses Werk nicht einen Universalerfolg habe, man an dem Geschmack des Publikums verzweifeln müßte. Auch der Musikkritiker der „Daily News", der sonst nicht recht an Strauß heranwollte, ist begeistert von dem wunderbaren Melodienreichtum des Werkes. Vergeblich sei in der Presse nach einem tadelnden Wort gesucht und nichts gefunden worden als ein einziger großer Lobeshymnus. — Das ist eben ein Unterschied zwischen der deutschen und ausländischen Kritik: diese hebt das Gute hervor und nennt, wie es sich auch schickt, das weniger Gelungene erst an zweiter Stelle. Wir könnten daraus lernen. Denn trotz allem Reichtum: so gesegnet sind wir in Deutschland mit genialen schöpferischen Persönlichkeiten doch nicht, als daß wir eine unzweifelhafte nicht mit aller Macht den vielen Hemmungen gegenüber fördern müßten!

* * *

Die Hauptmotive des Rosenkavaliers (nach *Alfred Schattmanns* Führer durch das Werk, Verlag von Adolf Fürstner, Berlin-Paris):

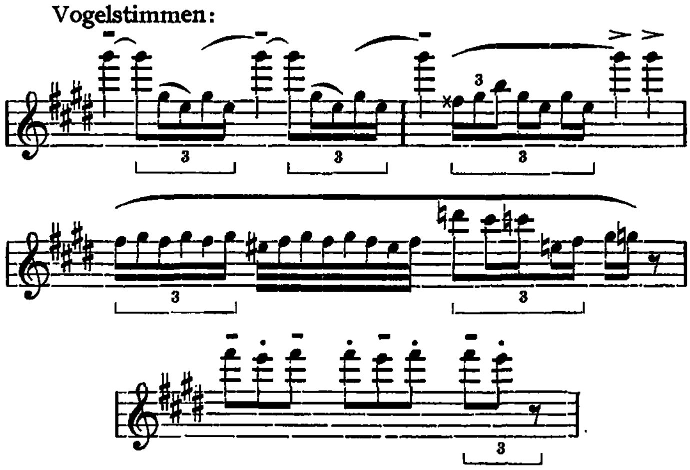
Oktavian:



Resignierende Liebe:



Vogelstimmen:



Menuett:

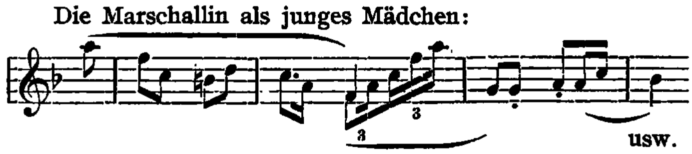


usw.

Ochs von Lerchenau:



Die Marschallin als junges Mädchen:



usw.

Herr von Faninal:



Der Glanz und Duft und die zarte Feinheit der Silberrose (3 Solo-Viol., Celesta, Fl., 2 Harfen):



Sophie:



Walzerlied „Mit mir, mit mir" (Hauptwalzer-Motiv Ochsens):



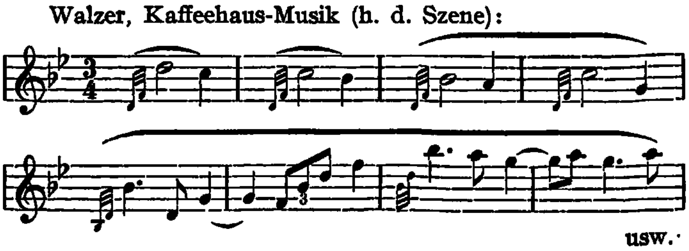
Aus dem Walzerlied: „Keine Nacht Dir zu lang!"



Aus dem Fugato (Einleitung), Tarantella-Thema:



Walzer, Kaffeehaus-Musik (h. d. Szene):



usw.

Walzer — „etwas schmachtend". Verulkungs-Thema Oktavian — „Mariandl":



Hauptmotiv (vergl. vorhergehendes Beispiel):



usw.

Sophie und Oktavian: „Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein!"



Musikalische Ornamentik.

Von EDWARD DANNREUTHER.
Autorisierte Uebertragung a. d. Englischen von A. W. STURM.

(Fortsetzung.)

Langer Vorschlag.

DIE Bezeichnungen Vorschlag und Vorhalt waren zu Bachs Zeit Wechselbegriffe. Daraus ist viel Verwirrung entstanden, z. B. in C. Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen", und daraus wieder viele Fehler späterer Herausgeber und ausführender Künstler. Theoretisch betrachtet, muß ein Vorhalt vorbereitet werden, d. h. der dissonierende Ton muß aus der vorausgegangenen Harmonie gebunden sein. Das ist eine gute Regel für Gesangskompositionen, besonders für a cappella-Chöre. Aber es liegt kein Grund vor, weshalb ein Instrumentist nicht Dissonanzen in beliebiger Anzahl aufeinander folgen lassen sollte. So wurden die unvorbereiteten Dissonanzen „Vorschläge", die vorbereiteten „Vorhalte" genannt. Leider ist es niemand eingefallen, den Begriffsinhalt dieser Bezeichnungen genau zu bestimmen.

Nachschlag.

Eine Verzierung, die mittels eines kleinen Bogens — ähnlich dem Vorschlagbogen — angedeutet, aber so eingezeichnet wird, daß sie zwischen zwei Hauptnoten steht und so eine Verbindung bildet zwischen Noten, die in Terz- oder Sekundenschritten auf- oder abwärts führen.



Das Beispiel unter B wird gewöhnlich wie unter C notiert (Couperins Art).

In den alten französischen Chansons und Pièces de clavecin findet man das Zeichen überall, und es ist auch genügend erklärt worden (Walther, Marpurg, Quantz, Leopold Mozart). J. S. Bach macht sehr spärlichen Gebrauch davon, aber da es in manchen bedeutenden Kompositionen vorkommt, so darf es nicht übergangen werden. C. Ph. E. Bach berührt den Nachschlag nur ganz nebenbei als eine modische Verzierung und drückt sein Mißfallen darüber aus — vielleicht mit Recht. Dennoch kann Achtung vor C. Ph. E. Bachs Ansicht nicht als Entschuldigung für Fehler von Herausgebern dienen, die den Nachschlag überhaupt nicht beachten oder ihn verbessern, d. h. mißverstehen und mißdeuten.

Doppelschlag.

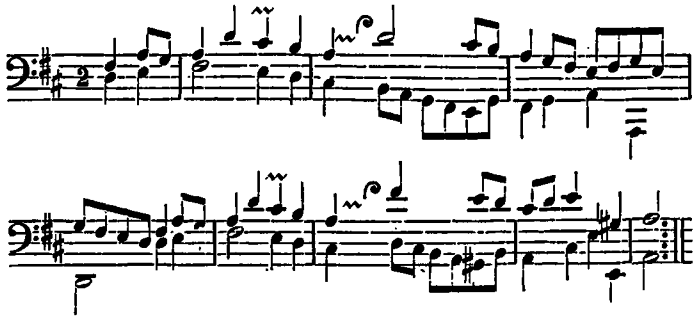


Diese Verzierung fängt bei Bach immer mit dem oberen Nebenton an; sie ist immer diatonisch.

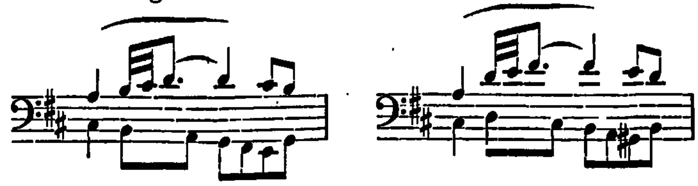
Die seltenen Ausnahmen sind stets ausgeschrieben.

Schleifer.

Der Schleifer stammt von der Laute. Man beobachte die sanfte, lautenähnliche Wirkung der Schleifer in den durch das Zeichen ‿𝄐 angedeuteten Beispielen; Gavotte II der Partita h moll, Bach-Gesellschaft III (wo das Werk richtig als Partita bezeichnet wird, nicht als Suite, wie in der Edition Peters).



Ausführung: Takt 2. Takt 6.



b) Schleifer, die in kleinen Noten ausgeschrieben sind. Matthäus-Passion, Arie „Erbarme dich“:

solo Viol.



c) Schleifer, ausgeschrieben und rhythmisch eingefügt. Partita VI, g moll:

Tempo di Gavotta. Ausführung:




usw.

Anschlag (kein Zeichen; selten).

Ausgeschrieben: Goldberg-Variationen, Var. 25, Takt 14, 21 — wie bei NB.:

NB.



Arpeggio.

aufwärts gebrochener Akkord, — abwärts gebrochener Akkord.

Es ist vielleicht erwähnenswert, daß häufig die Akkorde auf dem Harpsichord leicht gebrochen angeschlagen wurden, um die ruckartige Wirkung zu vermeiden, die sich leicht ergibt, wenn auf einem gekielten Instrument mehrere Tasten zusammen angeschlagen werden.

Acciaccatura (Quetschung).

Das Zeichen (‿) für diese veraltete Verzierung ist in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft der Partiten und Suiten unterdrückt worden. Es steht — auch richtig erklärt — in Bischoffs Ausgabe. Bach hat in mehreren Fällen sowohl das einfache Arpeggio als auch das Arpeggio mit Acciaccatura ausgeschrieben.

Partita VI, Tokkata, Takt 2, 90:

NB.



Der erste Takt enthält ein einfaches Arpeggio, der zweite ein Arpeggio mit Acciaccatura (das Zweiunddreißigstel G).

Groppo.

Ein zu Bachs Zeiten geläufiges Synonym war „circulomezzo“. Das Groppo ist Kantate 99, „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, Bach-Gesellschaft XXII, S. 257, vorgeschrieben:

Allegro. Flauto traverso. (!) *tr* Groppo.



oder (wenn das Groppo den ganzen *tr* ausfüllen soll):



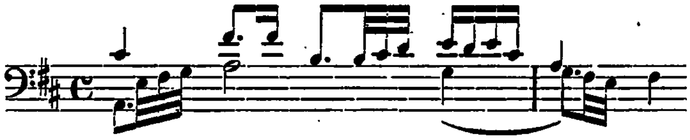
Bachs Gebrauch des Punktes.

In Bachs Zeiten war doppelte Punktierung nicht allgemein gebräuchlich, und der einfache Punkt wurde verwendet, um eine Verlängerung in weniger genauem Sinne anzudeuten, als wir es jetzt gewöhnt sind. Bach, Händel und alle ihre Zeitgenossen gebrauchen den Punkt, um eine Verlängerung der Geltung u m m e h r o d e r w e n i g e r a l s d i e H ä l f t e anzugeben. Manche Absonderlichkeit wird vermieden, wenn man diese Tatsache im Auge behält.

In der jetzt in Berlin befindlichen Handschrift der „Kunst der Fuge“, die Bach selbst für den Stecher verfaßte, hat er sich die Arbeit gemacht  anstatt des herkömmlichen, aber ungenauen  einzusetzen.

Man vergleiche Contrapunctus 6, in stile francese. Aehnliche Aenderungen wurden für die gestochene Ausgabe der Ouvertüre und Partita h moll (Klavierübung II) vorgenommen.

Demgemäß ist Wohlt. Klavier I, Fuge D dur, Takt 3:



so zu spielen:



Leopold Mozarts Regel, daß der Punkt ein wenig zu lang zu halten sei, veranschaulicht die allgemeine Praxis zu und vor seiner eigenen Zeit. Deshalb sollte die auf den Punkt folgende Note in den meisten Fällen ein wenig um ihren Wert verkürzt werden [1].

Sehr oft wird der Wert des Punktes durch den herrschenden Rhythmus bestimmt.

Behält man den gelegentlich variablen und unbeständigen Wert des Punktes im Auge, so schwindet manche angebliche Schwierigkeit in bezug auf rhythmische Einpassung der Verzierungen. Z. B. im Orgelchoral: „An Wasserflüssen Babylons“, Takt 3 usw., lasse man den Punkt nach der getrillerten Note als lang (unsern Doppelpunkt) gelten und verkürze die nachschlagenden Noten zu Zweiunddreißigsteln:



Manchmal steht der Punkt auch für eine kurze Pause.

Bach-Gesellschaft XIII, S. 34, Trauungskantate, Arie „Rühmet Gottes Güt' und Treu“:



Um Steifheit bei den Vorschlägen zu vermeiden, muß der Punkt hier kürzer, als sein Wert ist, wiedergegeben werden:

so  oder 

(Fortsetzung folgt.)

[1] Das englische Original Dannreuthers hat hier offenbar einen Druckfehler.

[1] Agricola, ein Schüler Bachs, gibt in seiner Uebersetzung von Tosi (Anleitung zur Singkunst S. 183) an, daß „kurze Noten, die auf punktierte folgen, besonders Sechzehntel und Zweiunddreißigstel und im Allabreve Takt ₵ ²/₁ sogar Achtel stets kurz zu singen sind, da die punktierten Noten viel länger gehalten werden“.

Th. Müller-Reuters „Lexikon der deutschen Konzertliteratur“.

Besprochen von ARTHUR LIEBSCHER (Dresden).

UEBER die Unfähigkeit eines großen Teiles sowohl der Konzertierenden wie auch des musikalisch passiven Publikums, ästhetisch an ein Kunstwerk heranzutreten, um in ihm etwas mehr zu erkennen als ein Demonstrationsobjekt für technische Potenzen, ist nachgerade genugsam geklagt worden, und es scheint, als solle sie noch für längere Zeit ein Kennzeichen der öffentlichen Musikpflege im Gegensatz zu der weniger anspruchsvoll auftretenden, dafür aber den Kern wirklicher Kunstübung treffender erfassenden Hausmusik bleiben. An Versuchen, diesem Uebel zu steuern und den Schwerpunkt des Musizierens wieder nach der Seite des Inhalts hin zu verschieben, hat es wahrlich nicht gefehlt. Aber ein wirklicher, die Verhältnisse merklich umgestaltender Erfolg ist bisher ausgeblieben, trotz der Arbeit der Fachpresse und trotz der vereinzelten praktischen Reformversuche von Künstlern, die ihre Tätigkeit als ein Stück musikalischer Kulturarbeit aufzufassen gewohnt sind. Fast möchte man glauben, daß das Technische seine Reizkraft einbüßen müsse zu einer Zeit, in der durch die Konservatorien beinahe Allgemeingut geworden ist, was früher nur ganz wenigen vorbehalten war. Wer heute als Musikschüler mit 16 Jahren Beethovensche Konzerte spielt, wird kaum mehr als Ausnahmeerscheinung betrachtet, eher das Gegenteil ist der Fall. Technisch also haben wir's herrlich weit gebracht. Wenn wir nur auch rein musikalisch damit Schritt gehalten hätten!

Unter den Publikationen, die den Musikfreunden den Blick schärfen wollen für den Kern des Kunstwerkes, nimmt, praktisch betrachtet, *Kretzschmars* Führer durch den Konzertsaal noch heute die leitende Stelle ein. Er ist vorbildlich geworden für eine ganze Literatur von Analysen und Erläuterungsschriften und hat wohl auch *Müller-Reuter* bei der Arbeit an seinem Lexikon der Konzertliteratur vorgeschwebt. Allerdings ist die Verwandtschaft beider Werke nur prinzipieller Natur, indem sich ihre Tendenz gemeinsam in der eingangs erwähnten Richtung auf eine Vertiefung des Konzertlebens erstreckt. Was sie scheidet, ist der Weg, auf dem sie zu ihrem Ziele zu gelangen versuchen: Kretzschmar wandelt auf ästhetischen, Müller-Reuter auf vorwiegend historischen Pfaden. Beide können sich also vortrefflich ergänzen. Zwar wendet sich Müller-Reuter in erster Linie an die Veranstalter von Konzerten, aber was er diesen zu sagen hat, interessiert daneben jeden Musikfreund, der es ernst mit seiner Kunst nimmt, und nicht zum wenigsten den beruflich mit der Musik verknüpften. Der bereits im Druck vorliegende erste Band (Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig) umfaßt 625 Seiten und berücksichtigt zwölf Komponisten mit 470 Werken. Eines sei dabei von vornherein gleich festgestellt: das Buch macht einen durchaus wissenschaftlichen Eindruck und hebt sich hoch hinaus über das Niveau einer rein kompilatorischen Arbeit. Man sieht an allen Ecken und Enden den Forscherfleiß und die Gewissenhaftigkeit des Verfassers, der sich nicht damit begnügt hat, sein Material aus Biographien und Broschüren zusammenzutragen, sondern überall bis zu den letzten Quellen zurückgegangen ist und auf diese Weise eine Fülle von Tatsachen berichtigen oder neu feststellen konnte. Damit hat er gleichzeitig seinem Buche von vornherein ein Recht auf die Beachtung durch die Musikwissenschaft gesichert.

Eine andere Frage aber ist die, ob die von Müller-Reuter gewählte Form praktisch ist. Sie wird bei aller Hochachtung vor der Korrektheit und peinlichen Gewissenhaftigkeit der Arbeit und voller Anerkennung ihres inneren Wertes nicht ohne weiteres bejaht werden dürfen. Der Führer soll ein Nachschlagewerk sein und den Interessen des Konzertsaales dienen. Man wird also auf möglichste Vollkommenheit und übersichtliche Gruppierung des Stoffes rechnen. Aus diesem Grunde kann wohl nur die alphabetische oder wenn man will auch noch die chronologische Ordnung der Komponisten in Frage kommen. Statt deren bringt der erste Band folgende Autorenfolge: ***Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt, Raff, Wagner, Draeseke, Reinecke, Bruch, Gernsheim*** und ***Rich. Strauß***. Der Verfasser hat sie gewählt, weil von den Lebenden noch am ehesten authentische Mitteilungen über Ursprung, Erstaufführung von Werken und ähnlich Wissenswertes zu erlangen waren. Er sagt selbst in seiner Vorrede: „Mit Rücksicht auf die jetzt für den Verfasser noch unschwer erreichbaren Materialien über Robert Schumann, dessen Nachlaßschätze und Aufzeichnungen seine Tochter Frl. Marie Schumann hütet, begann die intensive Arbeit mit den Werken dieses Meisters. Mendelssohn schloß sich ganz von selbst an, und etwas rückwärts blickend konnte durch Schubert die Verbindung mit der klassischen Epoche hergestellt werden.“ Dieser ersten Gruppe „schließen sich als eine zweite Verstorbener Berlioz, Liszt, Raff, Wagner an“. Das ist zweifellos sehr richtig gedacht, solange es sich lediglich um den Arbeitsplan handelt. Für ihn wird man die angedeutete Methode ruhig gelten lassen können, für das fertige Werk aber nur mit mancherlei Bedenken. Vielleicht wäre es angebrachter gewesen, dessen Herausgabe so lange zu verzögern, bis der Verfasser in der Lage war, alles so überblicken, gestalten und ordnen zu können, wie es im Interesse eines Nachschlagewerkes liegt.

Ein anderes Bedenken richtet sich gegen die Auswahl der Werke. Wenn, wie schon der Titel besagt, dem Konzertsaale und dessen Bedürfnissen gedient sein sollte, so galt es, ausschließlich Rücksicht auf diesen zu nehmen und nicht auf irgendwelche Komponisten. Es konnte somit zur Feststellung dessen, was in das Buch gehörte, nur ein Weg beschritten werden: der der Statistik. Eine genaue, zahlenmäßige Uebersicht der im Konzertsaale heimischen Kompositionen hätte die deutlichsten Fingerzeige liefern können. Und wenn die Klassiker und bedeutenden Romantiker bis herauf zu Brahms und Bruckner vollständig zu Worte kamen, d. h. auch mit den Schöpfungen, die nicht Gemeingut des Konzertsaales geworden sind, so hätte schließlich in Rücksicht auf die überragende Größe dieser Männer niemand allzuviel dagegen einwenden können. Nun frage man sich aber einmal, welchen praktischen Wert es hat, wenn Raff mit nicht weniger als 69 Werken in einem Lexikon der Konzertliteratur vertreten ist? Wohlgemerkt: alles nur Orchester-, Chor- und Kammermusikwerke! Wie viel oder richtiger: wie wenig lebt denn tatsächlich heute davon noch? Weitaus das meiste ist doch schon seit langem tot. Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse bei Reinecke, der 53 und bei Gernsheim, der 32mal vertreten ist. Man kann beide als Komponisten so hoch einschätzen wie man will und muß doch glatt zugeben, daß es den tatsächlichen Verhältnissen nicht Rechnung trägt, wenn ihrem Schaffen ein so wesentlicher Anteil am Konzertleben der Gegenwart zugeschrieben wird. Draeseke endlich wird von unseren Dirigenten ganz über Gebühr vernachlässigt, und niemandem wäre ein Häuflein eifriger Propagandisten der Tat mehr zu wünschen als gerade ihm. Das ändert aber wieder nichts an der Tatsache, daß er mit 27 Werken stärker bedacht worden ist, als es den wirklichen Verhältnissen entspricht. Ein Nachschlagebuch für die Zwecke des Konzertlebens muß mit kaltem Herzen abgefaßt werden. Da gilt nur die Frage: „Was w i r d gespielt?“ nicht aber: „Was s o l l t e eigentlich gespielt werden?“ Der Verfasser hat in der Absicht, wirklich objektiv zu handeln, alles das, *„was von den Werken der p. p. Komponisten in den Konzertsaal gehört“* in sein Buch aufgenommen. Liegt aber in der A u s w a h l der Künstler nicht auch eine Kritik? Das Lexikon der deutschen Konzertliteratur ist auf drei Bände berechnet. Wer erwägt, daß der erste nur das Schaffen von z w ö l f Meistern umfaßt, der darf füglich Bedenken hegen, ob es Müller-Reuter gelingen wird, die g e s a m t e deutsche Konzertliteratur unterzubringen, wenn er an seinen Prinzipien festhält. Man denke an Haydn und Mozart mit der großen Zahl ihrer Symphonien; man denke ferner an die vielen, welche den Klassikern voraufgehen, denke an Michael Haydn, Dittersdorf u. a., und man denke vor allem an die reiche Produktivität der nachwagnerischen Zeit auf dem Gebiete der reinen Orchestermusik. Wenn hier alles das Aufnahme finden soll, „was in den Konzertsaal gehört“, werden sich die Sachen wohl hart im Raume stoßen. Kretzschmar hat sehr richtig als oberstes Kriterium für seinen Führer die Stellung der Künstler und ihrer Werke *„im heutigen Repertoire“* gelten lassen. Von demselben Gesichtspunkte aus hätte auch Müller-Reuter seinen Stoff überblicken und sichten sollen. Dann wäre zwar manche interessante historische Notiz unterblieben, für die ihm der Gebildete Dank sagen wird, aber für die Zwecke des Konzertlebens hätte sein Buch nur gewonnen. Uebrigens hat er glücklicherweise seinen Grundsatz in einzelnen Fällen selbst durchbrochen, so, wenn er Männerchöre und andere Chorwerke mit Klavierbegleitung nach ihrer Zugehörigkeit zu dem ernsten Konzertrepertoire prüft und nur einzelne berücksichtigt, oder wenn er von Berlioz nur das für seine Zwecke beachtet, was bei uns in Deutschland Bürgerrecht erlangt hat. Das ist ein Standpunkt, dessen Festhaltung man dem Verfasser auch anderen Komponisten gegenüber hätte wünschen können. Statt dessen stößt man sogar auf eine Reihe von Manuskriptwerken, bei Gernsheim einmal, bei Raff dreimal und bei Draeseke viermal, also auf Kompositionen, die für die öffentliche Musikpflege gänzlich ohne Bedeutung geblieben sind und auf deren Erwähnung man aus diesem Grunde wohl verzichten könnte, weil sie der Absicht des Buches zu widersprechen scheint und Wichtigerem die Aussicht vertritt.

Diese Bedenken prinzipieller Natur sollen und können natürlich in keiner Weise die Freude an dem vielen Guten und Neuen trüben, das uns Müller-Reuter bringt. Er stellt mit peinlicher Genauigkeit die authentische Form des Titels und der einzelnen Satz- und Tempoüberschriften fest, druckt die Originalform der Widmungen ab, die die meisten gebräuchlichen Ausgaben in recht verstümmelter Fassung wiedergeben, berichtet über Besetzung und Zeitdauer der Werke und erzählt alles Wissenswerte über die Zeit und den Ort ihrer Entstehung, über die ersten Aufführungen und die erste Drucklegung.

Gar manche Bemerkung, die streng genommen nicht eigentlich zur Sache gehört, fällt dabei ab, aber man nimmt sie mit hin, weil sie aus irgend einem Grunde für den Musiker doch von Interesse ist. So z. B. wenn der Verfasser bei Schumanns Ballade „Das Glück von Edenhall" die Anmerkung nicht unterdrücken kann: „In dem Konzert der Erstaufführung erscheint zum erstenmal der Name Brahms in einem großen Konzert im Gewandhause, Clara Schumann spielte von ihm Andante und Scherzo aus der f moll-Sonate zum ersten Male öffentlich nach dem Manuskript als No. 4 des Programms. (Brahms selbst war bereits am 17. Dezember 1853 in der zweiten Abendunterhaltung für Kammermusik als Komponist und Pianist mit seiner C dur-Sonate op. 1 und dem es moll-Scherzo op. 4 aufgetreten.) Außerdem enthält das Programm die 4. Manuskript-Aufführung von Rob. Schumanns Konzert-Allegro mit Introduktion op. 134." — Das ist schließlich für den Werdegang von Brahms wichtiger als für das Glück von Edenhall, kennzeichnet aber doch mit kurzen Strichen Charakter und musikalisches Milieu der erwähnten Erstaufführung so treffend, daß man sich dergleichen kleine Abschweifungen wohl gefallen lassen kann.

Vielleicht spüren wir die Einwirkung von Müller-Reuters Konzertlexikon in Bälde auf unsern Konzertzetteln, denn daß namentlich nach der bibliographischen Seite hin dort außerordentlich viel im argen liegt, ist eine alltägliche Erfahrung und wird schon durch einen ganz flüchtigen Blick auf die Vortragsordnungen einer einzigen Saison bestätigt. „B dur-Sonate von Beethoven" oder gar: „Bach: Violin-Sonate", wie oft stößt man auf eine derartig nonchalante Behandlung der Titel! Das große Publikum nimmt sie nach alter Gepflogenheit hin. Ihm ist es ja im ganzen gleichgültig, ob der Künstler Beethovens op. 22 oder dessen op. 106 spielt. Es will im letzten Grunde den Virtuosen hören. Was verschlägt also da die äußere Unzulänglichkeit des Programms! Nun gibt es aber doch eine kleine Gemeinde von Musikfreunden, die um dieses oder jenes Werkes willen den Konzertsaal aufsuchen und denen es durchaus nicht Nebensache ist, ob sie die erste oder die zweite B dur-Sonate Beethovens hören. Noch gar nicht zu reden von den oft gänzlich irreführenden Satz- und Tempoüberschriften. Wenn also Müller-Reuters Buch für das Konzertleben zunächst gar keinen weiteren Erfolg hätte, als den, Gewissen und Verantwortlichkeitsgefühl der Konzertierenden dem Publikum gegenüber auch in Aeußerlichkeiten zu schärfen, so wäre das an sich schon ein recht beachtliches Ergebnis.

Berliner Opern-Premieren.

DIE Berliner Opern-Saison ist bisher an bedeutenden Premieren nicht reich gewesen. Wenn nicht die *Königl. Oper* noch eine Aufführung von *E. Humperdincks* „Königskinder" gebracht hätte, dann wäre überhaupt wenig Erfreuliches zu berichten. Humperdincks Märchenoper hatte einen großen äußeren Erfolg. Man freute sich, daß im Repertoire dieser Bühne wieder einmal ein deutscher Name auftauchte, und daß das Werk des überall geschätzten Komponisten von „Hänsel und Gretel" am Königl. Theater in Szene gehen konnte. Die Aufführung mit *Artôt de Padilla* und Herrn *Kirchhoff* in den Hauptrollen war glänzend. Man konnte an der Inszenierung seine Freude haben, wenn auch die Schwierigkeiten, die das Märchen mit seinen Gänsen und Tauben und mit der wunderkräftigen Lilie bietet, nicht immer glücklich gelöst waren. Humperdinck hat mit der Oper auf eine ältere Partitur zurückgegriffen. Er übernahm viele Stücke aus der melodramatischen Musik, die er zu *Rosmers* Dichtung schon vor mehreren Jahren geschrieben hatte. Nur der Dialog wurde durchkomponiert und der erste und zweite Akt an mehreren Stellen umgearbeitet. Auch das Ersetzen der melodramatischen Partien durch geschlossene musikalische Formen ist dem Werk zustatten gekommen. Der Erfolg einer Märchenoper beruht auf der musikalischen Kraft des Komponisten. Der Text kommt bei dieser Operngattung erst in zweiter Reihe in Frage. Und so konnte man auch über die Dichtung Rosmers hinwegsehen, die poetisch schwach und dramatisch etwas ungeschickt entworfen ist. Humperdincks Musik ist technisch geradezu glänzend geschrieben. Sein Orchester klingt wundervoll, die leitmotivischen Gedanken sind fein verwertet und melodisch birgt die Oper ganz entzückende Stellen. Ich nenne da das Liebesduett und das Gebet im ersten Akt, im zweiten den „Ringelreihen" und im Schluß das Duett der Königskinder. Die reizvollen Kinderliedchen und die meisterlich gearbeiteten geschlossenen Gesänge machen auf den Musiker einen so großen Eindruck, daß man die Schwächen und Längen der Musik im ersten und dritten Akt willig mit in den Kauf nimmt. Hauptstücke der Oper sind auch die Orchestervorspiele, Stimmungsbilder von tiefgehender Wirkungskraft. Die Oper wird im Repertoire wohl heimisch werden.

Die weiteren Novitäten, über die noch zu berichten wäre, brachte die *Komische Oper* heraus. Diese Bühne ist auf neue Werke angewiesen, denn „Tiefland" und „Hoffmanns Erzählungen" sind schon zu oft gespielt worden und neben „Tosca" und der neueinstudierten „Bohème" Puccinis gibt es nicht allzuviel Stücke, die den Spielplan bereichern könnten. Direktor *Gregor* begann daher die Saison mit dem „Abbé Mouret" von Dr. *Max v. Oberleithner*. Die Einstudierung dieser Oper war ein böser Fehlgriff. Das Buch, das *Adalbert v. Goldschmidt* aus Zolas Roman „Die Sünde des Priesters" zusammengestellt hat, ist kaum mehr als ein unmotiviertes Aneinanderflicken dramatischer Begebenheiten. Ein mit Trivialitäten durchsetzter Text, der die Geschichte von dem Geistlichen, der durch die Liebe zur Sünde getrieben wird, sehr dürftig nacherzählt. Um die Musik steht's bei der Oper noch schlimmer. Bekannte Phrasen und Themen, die an Wagner erinnern, schleppen sich mühsam durch das Werk. Ein Hin- und Hermusizieren ohne feste Grundlagen und ohne eine Spur von Originalität. Am schlimmsten klingen die langen Orchesterzwischenspiele, in denen Oberleithner ohne Ziel und Kraft kontrapunktiert. — Nicht viel besser war der Eindruck, den Schnitzlers „Liebelei" mit der Musik von *Franz Neumann* machte. Das Experiment, den bekannten Dreiakter Schnitzlers ohne Aenderungen durchzukomponieren, ist völlig mißlungen. Neumanns Musik wurde eine Illustration, ein endloses Rezitativ, das auf die Dauer beinahe peinlich wirkt. Ein verwässerter Puccini. Die wenigen Partien, in denen die Musik einen größeren Anlauf nimmt, klingen einfach trostlos. Die Aufführung war aber gut vorbereitet und rettete noch das Wenige, was die Musik nicht verderben konnte. *Maria Labia* schuf als Christine eine sehr wirksame Bühnenfigur und die übrigen Darsteller fügten sich gut in den Rahmen der Aufführung.

Die dritte Premiere der Komischen Oper „Das vergessene Ich" von *Waldemar Wendland* hatte bei weitem den größten Erfolg. Zu der hübschen Geschichte von *Richard Schott*, die von dem Bildschnitzer Rümelin erzählt, der sich einreden läßt, er sei der Komponist Schmitz und der dann in dieser Rolle allerlei Dummheiten macht, zu dieser lustigen Idee hat Wendland eine ansprechende melodiöse Musik geschrieben. Seine Instrumentation bringt manche humoristische Wendung und seine Musik trifft den liedmäßigen Ton ebensogut wie die launigen Weisen. Nur klingt seine Tonsprache nicht immer sehr gewählt. Operettenmusik wechselt mitunter mit verbrauchten Gemeinplätzen. Aber trotzdem zeigt sich in der Oper doch ein Talent. Und das söhnt mit vielem aus, was der Musiker an der Partitur auszusetzen hat. Ganz famos spielte *Ludwig Mantler*. Sein Rümelin war ein köstlicher alter Herr, dessen Vergeßlichkeit man schon verstehen konnte. Diese Oper hat sich bis jetzt auf dem Spielplan der Komischen Oper gehalten. Aber auch diese Bühne wird bald der Operette weichen, und wenn sich die Angaben über ein neues Opernunternehmen nicht erfüllen sollten, dann ist Berlin um ein Opernhaus ärmer. Die Oper „Liebelei" ist übrigens die letzte gewesen, die Direktor Gregor in seiner Berliner Stellung in Szene gesetzt hat. Dr. **Georg Schünemann.**

Unsere Künstler.

Wilhelm Berger †.

IN der Universitätsklinik zu Jena, wohin er sich einer unvermeidlichen schweren Operation wegen begeben hatte, ist im besten Mannesalter, kaum 50 Jahre alt, der Herzogl. sachsen-meiningensche Hofkapellmeister Prof. *Wilhelm Berger* gestorben. Bergers Name hat im deutschen Musikleben seit etwa 20 Jahren einen vortrefflichen Klang. Zählte der Verstorbene auch keineswegs zu der Schule der modernen neudeutschen Tondichter, ja huldigte er sogar zweifelsohne im Grunde seines Herzens einer mehr konservativen Richtung, vor allem in seinem kompositorischen Schaffen, so hatte er es doch verstanden, als reichtalentierter und schöpferisch veranlagter Tonsetzer in einer ganzen Anzahl musikalisch wertvoller und gediegener Produktionen es zu Ansehen im Kreise der zeitgenössischen Musiker zu bringen.

Wilhelm Berger war am 9. August 1861 zu Boston in Amerika geboren und siedelte später mit seinen Eltern nach Deutschland über; in der alten Hansestadt Bremen, wo sein Vater als Schriftsteller tätig war, genoß der Knabe seine Erziehung und das frühzeitig an ihm bemerkbare starke musikalische Talent veranlaßte seine Familie, ihn für das Studium der Tonkunst zu bestimmen. Seine Ausbildung war gründlich und vielseitig; in der Komposition wurde er Schüler von *Friedrich Kiel*, dessen Einfluß für Bergers späteres selbständiges Schaffen bleibend und unverkennbar wurde. Auch als Pianist erwies sich der junge Musiker von nicht gewöhnlicher Begabung, die er dann im Anfang seiner praktischen Laufbahn auch als

Konzertspieler fleißig ausnützte. Seine fruchtbare kompositorische Tätigkeit begann früh mit einer Reihe Lieder, deren reiche und ungezwungene melodische Erfindung und durch Gemüt und edle Einfachheit ansprechender Gehalt ihrem Schöpfer bald den ersten großen Erfolg in deutschen Konzertsälen eintrugen. Es folgten sodann eine Reihe geistlicher und weltlicher a cappella-Chöre, die gleichfalls einen ausgesprochenen Sinn für das melodiöse Moment, wie auch ferner eine bemerkenswerte Klarheit und Gewandtheit in der Handhabung der musikalischen Form bekundeten, zwei Kompositionen für Chor und Orchester „Euphorion" und „Gesang der Geister über den Wassern", das preisgekrönte Werk für Männerchor und Orchester „Meine Göttin" (nach Goethe); das „Totentanz" betitelte Opus 86, unter dem unverkennbaren Einfluß der neuen sezessionistischen Richtung in der Tonkunst entstanden, eine weitere Anzahl gehaltvoller Lieder und stimmungsreicher Gesänge und endlich verschiedene bedeutsame Schöpfungen auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik, in erster Linie zwei Symphonien. Die auf der Tonkünstlerversammlung in Mainz 1898 erstmalig aufgeführte in B dur erregte Aufsehen und nahm ihren Weg durch die deutschen Konzertsäle; auch Kammermusikwerke, wie ein Streichquartett, ein vom Bonner Verein Beethovenhaus preisgekröntes Streichquintett und ein Streichtrio (letzteres ein erfolgreicher Versuch der Wiederbelebung dieses heute fast in Vergessenheit geratenen Kunstgenres), Violinsonaten, eine Klaviersonate in H, Variationen für zwei Klaviere und andere Kammermusik. In all diesen Schöpfungen offenbart sich eine allerdings mehr im Lyrischen als im Pathetischen wurzelnde Schaffenskraft, ein feiner künstlerischer Geschmack, ein subtiles musikalisches Empfinden und ein bemerkenswertes Geschick in der Verwendung und Bemeisterung der Form.



WILHELM BERGER †.

Zu *Bergers* äußeren Lebensschicksalen ist noch nachzutragen, daß er von 1878—1882 Schüler der Berliner Königl. Hochschule der Musik war und dann am Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatorium als Lehrer für Komposition und Klavierspiel wirkte, wobei er sich auch eifriger kompositorischer Tätigkeit widmete, als Klaviervirtuose und Begleiter vielfach auftrat und gleichzeitig bereits mit Erfolg die Dirigentenlaufbahn beschritt. Im Jahre 1903 berief man ihn als Nachfolger des nach Köln scheidenden General-Musikdirektors *Fritz Steinbach* an die Spitze der Herzogl. Hofkapelle in Meiningen, jener auserwählten Künstlerschar, die einst unter *Hans v. Bülow* auf ihren Konzertreisen durch aller Herren Länder Triumphe feierte und sich einen Weltruf erwarb. Trotz der verhältnismäßigen Kürze seiner Dirigentenlaufbahn sind Berger in dieser doch künstlerische Erfolge genug beschieden gewesen, nicht nur in Meiningen, sondern auch in vielen anderen Städten. Er verdankte sie in erster Linie seinen ungemein gediegenen und vielseitigen Eigenschaften als Orchesterleiter, der alles Aeußerliche, Effekthascherische und Virtuose mied. In den Annalen der deutschen Musikgeschichte wird Bergers Name mit Ehren genannt werden. **C. Droste.**

Von der Straßburger Oper.

UNSER gesamtes Musikleben — Konzerte wie Oper — unterstehen nunmehr der Leitung von *Hans Pfitzner*, in dem die Stadt, was echt musikalischen Geist anbetrifft, einen Künstler ersten Ranges gewonnen hat und unter dessen Stabe man sicher sein kann, den Genius der Kunst in ungetrübter Reinheit zu vernehmen. — Aber wie man weiß, stellt sich der Macht des Geistes nur zu sehr das Schwergewicht der Materie entgegen, und so konnte es in der kurzen Zeit dem neuen Operndirektor natürlich noch nicht gelingen, die Unvollkommenheiten, an denen speziell unsere Oper krankt, zu beseitigen. Diese bestehen in erster Linie aus der nicht genügenden Besetzung einer Anzahl wichtiger Rollenfächer, wovon das Repertoire und das Niveau der Vorstellungen im einzelnen abhängt und damit auch das Interesse des Publikums, der Besuch und — die Finanzen! Angemessen besetzt sind weiblicherseits das jugendlich-dramatische, das Altfach und das der Soubrette — die neue hochdramatische Sängerin, Frl. *Gärtner*, ist zwar eine intelligente Künstlerin und gute Darstellerin, ihr allzu helles, ungleich gebildetes und der edlen Rundung entbehrendes Organ ist aber den großen klassischen Partien nicht gewachsen — besser den ganz modernen —, was natürlich auf eine Reihe der Aufführungen erheblich „drückt". Von den Herren ist hervorragend der Heldenbariton und der seriöse Baß; der Tenorbuffo und der in Aussicht genommene lyrische Bariton sind ebenfalls gut. Daß die Tenorfrage für die Bühne ebenfalls bedenklich ist, kann man sich vorstellen. Auch unter den zweiten Fächern sind einige tüchtige jüngere Kräfte; im ganzen aber besitzen wir zu viele Anfänger auf einmal, was natürlich das Repertoire lähmt, darunter solche, die für uns unmöglich sind und die zu entfernen die Würde des Theaters erheischt. Wenn Pfitzner das geeignete „Revirement" nicht gelingt — besonders für Tenor und dramatische Sängerin —, so würden all seine sonstigen Vorzüge höchst unliebsame Konsequenzen nicht verhindern können. Dabei besteht die Tatsache, daß selbst der hervorragendste Musiker in personalibus sich irren kann — dafür liegen Beispiele genug vor — und den Rat sachverständiger Stimmbeurteiler nicht verschmähen sollte! — Zum Teil unter dem Einfluß dieser Zustände ließ das Repertoire bislang ziemlich zu wünschen übrig; der schlimmste Fehler ist dabei der, daß, statt mit wertvollen und anziehenden Neueinstudierungen die kostbare Zeit mit der Wiederaufnahme entweder minderwertiger, oder in den Vorjahren hinlänglich kultivierter Werke (z. B. „Liebestrank", „Iseyl" usw.) absorbiert wird. So hatten wir erst zwei Wagner-Opern (!), einen Lortzing, keinen Mozart, Marschner usw.! Hier tut ein zielbewußter Plan dringend not. Die Höhepunkte waren die — leider nur zu seltenen — Abende, an denen Pfitzner selbst die musikalische — zum Teil auch, das ideale Verhältnis, gleichzeitig die szenische — Leitung innehatte. Es waren dies die „Freischütz"-Erneuerung, über die ich seinerzeit schon berichtet, „Fidelio", die — bis auf den Venusberg im dritten Akt — musterhafte „Tannhäuser"-Inszenierung, und vor allem die Vorführung seines eigenen Jugendwerkes, des „Armen Heinrich". Mag auch die Handlung zu mancherlei Einwänden Anlaß geben, vor allem, da sie die Musik in einen fast durchweg düster-tragischen Stil hineinzwingt, so hat doch Pfitzner innerhalb dieses Stils eine wahrhaft meisterliche Schöpfung hervorgebracht, die, von Wagner nur den äußeren Rahmen entlehnend, seinen Reichtum an musikalischem Empfinden und an orchestraler Gestaltungskraft glänzend offenbart, und trotz ihrer herben Strenge bei der Hörerschaft tiefe Eindrücke auslöste.

Unter den sonstigen Ereignissen ragte das Gastspiel der Wiener Bühnenmeisterin *Marie Gutheil-Schoder* hervor, die trotz der nicht gerade bestechenden Stimme durch die vollendete Eindringlichkeit ihrer tragischen (Nedda, Santuzza, Martha-Tiefland) und namentlich dem köstlich-ungezwungenen Humor ihrer heiteren Gestalten (Frau Fluth, Widerspenstige) alle Herzen bezwang. — *Nesslers* „Rattenfänger" erfreut durch seine lyrische Melodik, die *v. Manoff* prächtig wiedergab, versagt aber in der Dramatik fast ganz. Als Novität erschien noch „Madame Butterfly" — von *Fried*, mit Frau Mahlendorff als reizender Japanerin lobenswert herausgebracht —, musikalisch wohl *Puccinis* bestes Werk, das namentlich im ersten Akt über seine sonstige zerrissene Trivialität und greuliche Quintenharmonik herausragt, im zweiten allerdings mit der unerquicklichen Handlung auch in der Musik wenig Bedeutendes bietet. Das sonstige Repertoire bewegte sich im Rahmen der herkömmlichen Tradition. — Den sicheren Untergrund der Oper bildet unser vortreffliches Orchester, während der Chor nur selten recht befriedigt, und die Regie, soweit sie nicht Pfitzner hob, in den niederen Regionen trockener Ueberlieferung flügellahm einherkriecht. — Ueber das *Operettentheater* ein andermal. **Dr. Gustav Altmann.**

Kritische Rundschau

Braunschweig. Am 1. Februar hat Herr *v. Frankenberg und Ludwigsdorf* die Geschäfte der Hoftheater-Intendantur übernommen. Er entwickelte in längerer Ansprache an das gesamte Personal Gedanken, die weitere Verbreitung verdienen. Hohe Bedeutung legt er der hiesigen und auswärtigen Presse, dem „Resonanzboden" der Kunst, bei, weil diese durch jene erst lebendig werde; darum wünscht er eine strenge Kritik aus Liebe zur Kunst. Als erste Neuheit bot er den „Mikado" von Sullivan, der zu neuem Leben erstand, um die prachtvolle Ausstattung, namentlich die von Prof. *Lütkemeyer* (Koburg) für „Madame Butterfly" gemalten glänzenden Dekorationen noch mehr ausnützen zu können. Den Generalintendanten *Frh. v. Wangenheim* verabschiedete der Herzog-Regent sehr gnädig, indem er ihn zum Oberschloßhauptmann von Braunschweig ernannte und ihm das Kommandeurkreuz I. Klasse vom Orden Heinrichs des Löwen verlieh. W.'s letzte Oper „Tristan und Isolde" verunglückte dagegen vollständig, weil die Vertreterin der Isolde Frl. *Englerth* in letzter Stunde erkrankte und von Frl. *Weed* (Hannover) zwar vertreten, aber durchaus nicht ersetzt wurde. Die begreifliche Unsicherheit des Gastes beeinträchtigte auch den Partner Herrn *Hagen*, sogar die ganze Vorstellung, so daß die Stimmung matt blieb und das Ende diesmal das Werk nicht krönte. Als Ersatz für Frl. *Roeder*, die übrigens jetzt wieder auftritt — Zeiten und Anschauungen wechseln schnell —, ging Frl. *Liebert* (Bremen) aus dem heißen Wettkampfe mit Frau *Kallensee* (Karlsruhe) und Frau *v. Beringer* (Berlin) hervor.

Eisleben. In der alten Lutherstadt hat *G. F. Händels* Oratorium „Jephta", das letzte Werk des Meisters, bei dessen Aufzeichnung er erblindete, durch den Städtischen Singverein die erste deutsche Aufführung erlebt (auf Grund des Originals, wie es die Händel-Gesellschaft 1885 herausgab). Dr. *Hermann Stephani*, der Dirigent des genannten Vereins, bearbeitete im Sinne der Chrysanderschen Prinzipien das Werk neu. Nach dramatischen Gesichtspunkten brachte er Kürzungen hinein, doch immer noch nicht soviel, daß die berechtigte Forderung: Aufführungsdauer eines Händelschen Oratoriums zwei Stunden — erfüllt würde. So wie jetzt der „Jephta" vorliegt, nimmt er drei volle Stunden in Anspruch. Stephani übersetzte sodann den Text annähernd zur Hälfte aus dem englischen Original neu und versah die Stimmen mit genauer Vortragsbezeichnung. Nach dem Schluß zu (von der Ercheinung des Engels an), wo Händels Gedanken nicht mehr den gewohnten Höhenflug nehmen, mußten einige Stellen textlich und musikalisch neugefaßt werden. Für den Schlußchor benutzt z. B. der Bearbeiter das glanzvolle erste Krönungsanthem. Was Stephani an eigener Musik im Engelrezitativ hinzugetan hat, fällt leider aus dem Stil. Im übrigen hat er sich mit seiner mühevollen fleißigen Arbeit ein hohes Verdienst erworben, zumal in dem Werke eine wunderbare Fülle musikalischer Schönheiten steckt und eine dramatische Kraft lebendig ist, wie wir sie in den hehrsten Oratorien des Meisters finden. Dem Chore fallen große, glänzende und dankbare Aufgaben zu, und unter den Arien begegnet man wahren Prachtstücken. — Die Aufführung war unter den obwaltenden Verhältnissen eine ausgezeichnete. Stephani dirigierte mit Schwung und Begeisterung, hätte indes rhythmisch straffer sein können. Orchester und Chor waren tüchtig bei der Sache. Von den Solisten gebührt nach Prägung des persönlichen Empfindens sowie nach Güte und Bildung des Materials der Altistin Grete Rautenberg aus Essen die Palme. Ein mit auswärtigen Musikern, Dirigenten und Kritikern stark durchsetztes Publikum nahm das Werk enthusiastisch auf. *Paul Klanert* (*Halle a. S.*).

Nürnberg. Musikdirektor *C. Hirsch* hat sich in der kurzen Zeit seines Hierseins durch gediegenes Können und organisatorisches Talent (u. a. ist die Schaffung eines hervorragenden Kinderchores sein Werk) bereits bedeutende Verdienste um das hiesige Musikleben erworben. In einem Brahms-Abend erfreute vor allem die weise Betonung der syntaktischen Elemente im Sinne einer instrumental empfundenen Phrasierungsweise, ein gelungener Versuch, das Problem des Brahmsschen Vokalstils zu lösen; in der Schumann-Feier des „Lehrergesangvereins" entzückten insbesondere die kleineren Sachen durch Wohllaut und Farbensüße. Auf dem Gebiet des Chorgesangs sind wir überhaupt recht gut gestellt; der Chorverein unter *Mannschedel* bereitete durch den schlichten, herzlichen und makellosen Gesang Brahmsscher Volkslieder vielleicht den reinsten Genuß des bisherigen Winters, und vollends hat der „Verein für klassischen Chorgesang" durch die Aufführung von *Taubmanns* „Deutscher Messe" (eine der ersten im Reiche) abermals eine glanzvolle Probe seiner Leistungsfähigkeit gegeben. Der Fleiß des Dirigenten *Dorner* und der Enthusiasmus des Chors überwanden die ungewöhnlichen Schwierigkeiten des Werkes. Die überaus lebhafte Teilnahme des großen Publikums, die übrigens zu einer Wiederholung des Werkes Anlaß gegeben hat, mag allen, die den sonstigen Indifferentismus der Nürnberger kennen, neue Hoffnung gegeben haben. Das allmähliche Entstehen neuer Kirchenchöre begrüßen wir freudigst. — Das Hauptereignis auf instrumentalem Gebiet war bisher die Uraufführung einer Symphonie in d moll von *B. Tittel*, dem hiesigen ersten Theaterkapellmeister. Hier fällt uns die geforderte Beschränkung auf ein paar karge Worte recht schwer. Die Ursprünglichkeit und Größe des Ausdrucks, die beethovenisch-stolze Sieghaftigkeit bei völliger Wahrung der klassischen Formen, die dem Werk nicht etwa den Charakter des Konstruierten, sondern Halt, Sicherheit und die wahre Kraft verleihen, vermögen auch den Pessimisten zu überzeugen, daß das Brahmssche Ethos in unseren Tagen noch lebendig ist. Die „Nürnberger Bläservereinigung" bescherte uns ein ganz einzig schönes konzertantes Bläserquartett in Es von Mozart (Köchel Anh. 9), das im Zusammenspiel vortrefflich geriet. *Rudolf Deinhardt.*

Teplitz-Schönau. Im dritten philharmonischen Konzert hat „Eine Nachtmusik" von *Johannes Reichert* die Uraufführung erlebt. Es ist ein reizvolles Orchesterstück in vier Sätzen (Frisch — Ruhig — Behaglich — Lebhaft). Ob ihm bestimmte (programmatische) Gedanken und Gefühle vorgeschwebt haben, ist gleichgültig. Das Werk spricht in rein musikalischen Formen zum Hörer und dringt in seinem frischen Humor und seiner gefühlsinnigen Melodik zum Herzen. Der Komponist hat durch die praktische Betätigung als Leiter des tüchtigen Teplitzer Kurorchesters sehr viel gelernt und macht die Mittel moderner Instrumentierungskunst mit großer Sicherheit seinen Zwecken dienlich. Der Erfolg war groß und verdient. *Dr. H. Berau.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Der „Verein für Festspiele" in *Köln* veranstaltet auch im Juni d. J. im Opernhaus eine Reihe von Opernaufführungen: 11. Juni „Tristan und Isolde", 15. „Die Meistersinger von Nürnberg", 18 „Carmen", 25. und 27. „Der Rosenkavalier", 29. „Die Fledermaus". „Carmen" wird vom Ensemble des Théâtre de la Monnaie (Brüssel) vorgeführt werden. Als Dirigenten sind verpflichtet die Herren Lohse (Köln), Mottl (München), Schillings (Stuttgart), Zemlinsky (Wien).

— *Edgar Vogels* „Johannisnacht", lyrische Oper in 4 Akten (Text von G. Nicolai), die unlängst bei ihrer Premiere am Detmolder Hoftheater Erfolg hatte, ist nunmehr auch vom Elberfelder Stadttheater zur Aufführung angenommen worden.

— Das *Nürnberger* Stadttheater hat *Massenets* neueste Oper „Don Quichotte" zur Uraufführung für Deutschland erworben. Kammersänger Paul Bender von München ist für die Titelrolle verpflichtet worden.

— Kapellmeister *Theodor Blumers* neue Vaudeville-Oper „Der Fünfuhrtee" ist zur Uraufführung für das Königliche Theater in *Dresden* angenommen worden.

— „Gunlöd" von *Peter Cornelius* in der Ergänzung und Instrumentation von Waldemar v. Baußnern werden die Konzertgesellschaften in Görlitz und Freiburg im Breisgau demnächst zur Aufführung bringen.

— In der *Wiener* Volksoper hat die Erstaufführung der komischen Oper „Kapitän Frakassa" von *Marie Costa*, Text (nach Theophil Gauthiers Roman) von Wilhelm Emanuel (deutsch von Richard Batka) stattgefunden.

— Im deutschen Theater zu *Pilsen* hat die Oper „Der Halling" von *Anton Eberhardt* (Frankfurt a. M.) die Uraufführung erlebt. Das Textbuch von dem verstorbenen Schriftsteller Dr. Gustav Weinberg, behandelt ein Liebesdrama aus der nordischen Vorzeit.

— Die *Pariser* Große Oper gibt im Sommer dieses Jahres drei Zyklen des Nibelungen-Ringes. Die Aufführungen beginnen am 10. Juni mit „Rheingold". Am 11. folgt die „Walküre", am 13. „Siegfried", am 15. „Götterdämmerung". Außerdem will die Oper in diesem Jahre noch „Die Meistersinger", „Gwendoline", „Siberia" von Giordano, „Le Cobzar" von Ferrari, „Déjanire" von Saint-Saëns, Massenets „Cid"; im Jahre 1912 „Fervaal" von Vincent d'Indy, je eine Oper von Salvayre und Massenet, „Pénélope von Fauré, „Scemo" von Bachelet und Lucien Lamberts Ballett „Roussalka" herausbringen. (?) — Die 10 ersten Vorstellungen von *Straußens* „Salome" im vorigen Jahre erzielten die noch nie dagewesene Einnahmeziffer von 224829 Franken, d. h. für die Vorstellung ungefähr 22500 Franken.

— Im Freien Theater zu *Venedig* ist die komische Oper „Die Italienerin in Algier" von *G. Rossini* aufgeführt worden. In demselben Theater fand im Jahre 1813 die Uraufführung dieses Werkes statt; zum letzten Male wurde die Oper 1843 gegeben. Rossinis Partitur ergötzte das Auditorium durch ihre Frische und Heiterkeit.

— In *Leipzig* hat der Philharmonische Chor unter der Leitung des Kapellmeisters Richard Hagel an zwei aufeinanderfolgenden Abenden das dramatische Oratorium „Quo vadis?“ von *Felix Nowowiejski* in Gegenwart von mehr als 5000 Personen in der Alberthalle aufgeführt.

— Man schreibt uns: In Paris hat das Münchner Tonkünstler-Orchester unter Leitung von José Lassalle in der Salle Gapeau die vierte Symphonie von *Gustav Mahler* für Sopransolo und großes Orchester aufgeführt. Das Werk fand enthusiastische Aufnahme. Nach dem vierten Satz, in dem die Wiener Hofopernsängerin Gertrude Förstel das Solo unvergleichlich gesungen hatte, war der Applaus so stürmisch und anhaltend, daß schließlich nichts übrig blieb, als den ganzen Satz zu wiederholen.

— Der „Lehrer-Gesangverein“ in Leipzig wird unter Leitung von Prof. Hans Sitt und Mitwirkung des Winderstein-Orchesters das große Chorwerk „Traumbilder“ von *Wolfgang Riedel*, Kapellmeister am Stadttheater zu Halle (Sohn des Braunschweiger Hofkapellmeisters), aufführen.

— Zur Erinnerung an die 100. Wiederkehr von *Otto Nicolais* Geburtstag ist seine Symphonie D dur im „Mozart-Verein“ zu *Dresden* aufgeführt worden. (Die Stimmen dieser Symphonie, die seit ihrer Wiener Uraufführung im Jahre 1845 für verschollen galt, sind, wie erinnerlich, von Georg Richard Kruse im Archiv des Leipziger Gewandhauses aufgefunden worden.)

— Für *Heinrich Rücklos* ist die „N. M.-Z.“ schon öfter eingetreten; Prof. Heinrich Schwartz schrieb über diesen Pfälzer Liederkomponisten (Neustadt a. d. H.) eine biographisch-kritische Skizze. Nun hat die begabte Stuttgarter Sängerin *Margarete Cloß*, nach verschiedenen Erfolgen im Lande, auch in Schwabens Hauptstadt einen großen, außergewöhnlichen Erfolg mit acht Liedern von Rücklos gehabt. Mehrere mußten wiederholt, „Nach Sesenheim“ sogar dreimal gesungen werden. Das ist gewiß eine Seltenheit bei einem weiten Kreisen noch unbekannten Komponisten.

— Aus einem neuen Werk von *Friedrich Klose* ist vom Karlsruher Streichquartett der zweite Satz zur Uraufführung gekommen.

— Im 6. Symphoniekonzert des städtischen Orchesters in *Bonn* ist die E dur-Symphonie op. 36 von *Anton Beer-Walbrunn* (München) unter Kapellmeister Heinrich Sauer aufgeführt worden. Auch eine Arie aus dem „Don Quichotte“ von Beer-Walbrunn, die Waffenwacht, wurde in einem Konzert der Musikalischen Gesellschaft gesungen.

— In einem Berlioz-Abend des „Bach-Vereins“ zu *Heidelberg* hat *Philipp Wolfrum* eine Reihe zum Teil wenig bekannter Kompositionen des französischen Romantikers aufgeführt. Darunter die Ouvertüre aus „König Lear“ und einen Trauermarsch zu „Hamlet“. Eine Seltsamkeit des Stückes besteht in dem Abfeuern von Schüssen hinter der Szene. Lieder nach Theophile Gautier mit Orchesterbegleitung und einen ganz unbekannten Bolero „Zaïde“, eine Komposition von pikantem Reiz, sang die Stuttgarter Kammersängerin Iracema-Brügelmann.

— *Kubelik* spielt ein noch ungedrucktes Werk von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Wie mitgeteilt wird, handelt es sich um das orchestrale Arrangement des Scherzos g moll aus dem Oktett op. 20, das einen Teil der ungedruckten Symphonie bildet, deren Originalmanuskript Mendelssohn im Jahre 1829 der Londoner Philharmonie gewidmet hatte. Das Druckrecht hat vor kurzem die Firma Novello & Cie. in London mit allen Rechten erworben.

— *Robert Kothes* Frau Fanny ist in Mannheim zum ersten Male als Violoncellistin und Viola-di-Gamba-Spielerin vor die Oeffentlichkeit getreten. Besonderes Interesse erregten die von dem Künstlerpaar gemeinsam vorgetragenen alten Gesänge für Singstimme, Viola di Gamba und Laute und die von dem Freiburger Komponisten Julius Weismann für diese Besetzung komponierten Lieder nach Texten aus „Des Knaben Wunderhorn“.

— Der Frankfurter Konzertsänger *Ludwig Koch* wird demnächst in einem Pariser Konzertsaal Schuberts berühmten Zyklus der Müllerlieder als erster deutscher Künstler auch in deutscher Sprache singen.

— *Fritz Volbachs* h moll-Symphonie ist in Plauen im Konzertverein durch Musikdirektor M. Werner mit der städtischen Kapelle aufgeführt worden.

— Ein neues Werk für gemischten Chor mit Orchesterbegleitung von *H. Mehrkens* (Uelzen), die L. Brachmannsche Dichtung „Kolumbus“ behandelnd, ist sowohl in Uelzen wie in Lüneburg mit Erfolg gesungen worden. Die nächste Aufführung soll in Herrenhausen-Hannover stattfinden. (Das Werk ist im Selbstverlag des Komponisten erschienen.)

— In *Falkenstein i. Vogtl.* hat Kantor *E. Kreßner* das Konzert in a moll von *M. Enrico Bossi* für Orgel (Organist Gruner), Streichorchester, vier Hörner und Pauken aufgeführt. Weiter den „Stern von Bethlehem“, Weihnachtskantate von Jos. Rheinberger. Das Orchester wurde bei beiden Werken von der Kapelle des 9. Inf.-Reg. Nr. 133 aus Zwickau gestellt.

— *Siegfried Wagner* ist in *Graz*, wo er mit dem Wiener Konzertvereinsorchester Bruchstücke aus seinen Werken vorführte, sehr gefeiert worden. — *Julius Bittners* urwüchsige und gehaltvolle Oper „Der Musikant“ erzielte am *Grazer* Stadttheater einen starken Erfolg. *sch.*

— Im *Pettauer* Musikverein ist unter Leitung des Direktors *Karl Ettler Joseph Frischens* athenischer Frühlingsreigen für vierstimmigen Frauenchor und großes Orchester aufgeführt worden. Das Sopransolo sang Ida Mezler von Andelberg.

— Mit welchem Ernst und Eifer auch in kleinen Städten heute Musik gepflegt wird, davon legt der „Verein der Musikfreunde“ in *Warnsdorf* Zeugnis ab. Unter Leitung von *Oscar Jüttner* wurde mit dem Görlitzer Stadtorchester folgendes vortreffliche Programm gespielt: Bruckner: Dritte Symphonie in d moll. Richard Strauß: Don Juan. Florian Theisig: Frühling, Serenade für großes Orchester (Uraufführung in Oesterreich). Gustav Mahler: Dritter Satz aus der vierten Symphonie in G dur. Franz Liszt: Tasso, Lamento e Trionfo.

— Die kürzlich durch die Presse gegangene Nachricht, daß *Jean Sibelius* ein Konzertstück für eine Singstimme mit Orchester komponiert habe und das Werk in einer größeren Anzahl von Städten mit der Sängerin Ackté aufzuführen gedenke, läßt der finnländische Komponist dahin berichtigen, daß ihm von dem Plane einer solchen Konzerttournee nichts bekannt sei und daß auch die Nachricht über eine neue Komposition nicht zutreffend ist.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Musik im Nietzsche-Archiv.* Man könnte schwankend sein, ob die ideale Stätte Nietzsches mehr die Schule oder mehr der Konzertsaal sei. Aber vielleicht ist doch in ihm der Künstler stärker und echter gewesen als der Lehrmeister und der Prediger. Jedenfalls mutete es wie der geeignetste Ausdruck von Nietzsches Werk und Wesen an, als jüngst Frau Förster-Nietzsche im Nietzsche-Archiv wieder einmal vor einem kleinen Kreise auserwählter Gäste ein Konzert veranstaltete. In diesen Räumen, wo noch den hindämmernden Dichterphilosophen in seinen lichten Augenblicken das Klavierspiel des Freundes und Jüngers Peter Gast belebte und erquickte, sind im Laufe der Jahre manche Musiker eingekehrt, um dem Schatten Nietzsches zu huldigen; unter ihnen seien hier nur Ansorge und Scheidemantel genannt. Diesmal war es das Berliner Kammerspieltrio (Walter Lampe, Irma Saenger-Sethe, Otto Urack), das der Einladung der Schwester Nietzsches folgte. Dieses Trio, das bekanntlich in dem Kammerspielsaale Max Reinhardts vor einem Jahre mit einer Reihe von Konzerten glänzend begonnen hat, zeichnet sich durch eine hohe Geistigkeit und durch eine verblüffende Klangeinheit der drei Instrumente aus. Mit einem durchaus bewußten seelischen Ausdrucksvermögen, das alles Virtuose als Selbstverständlichkeit weit hinter sich hat, wurden hier das Beethovensche Trio op. 70 No. 1, eine Mozartsche Violinsonate und als befreiendes Jubellied das Schubertsche Es dur-Trio zu Gehör gebracht, in jenem geschmack- und stimmungsvollen Raume, den van der Velde ausgestattet und Klinger mit seiner Nietzsche-Büste gekrönt hat. In später Stunde trug Walter Lampe auf den Wunsch der anwesenden Musiker noch seine höchst bemerkenswerten „Vier Klavierstücke“ (bei Leuckhardt, Leipzig) vor, von denen später einmal des Genaueren die Rede sein soll. Alles in allem ist es immer zu begrüßen, wenn man Nietzsche mit der Musik, seiner eigentlichen Heimat, in Verbindung bringt. Es würde sich z. B. lohnen, einmal die mannigfachen und zum Teil sehr schönen Lieder auf Texte Nietzsches (Mahler, Arnold Mendelssohn, Schönberg, Ansorge, Pogge usw.) als Konzert vorzuführen. Auch die (zwar nicht bedeutenden) Kompositionen Nietzsches (hauptsächlich Lieder) sind, weil ungedruckt, noch gänzlich unbekannt. Ich komme vielleicht einmal darauf zurück. *Dr. Erich Eckertz.*

— *Von den Theatern.* Nun ist's erreicht, in *Berlin* hat die Generalversammlung der „Großen Oper A.-G.“ mit 1735 gegen 160 Stimmen die Umwandlung der Oper in die — Boardinghouse A.-G., in ein Pensionshaus mit 700 Betten usw. beschlossen! Als Dividende hofft der Aufsichtsrat 10 % zahlen zu können. Na also! In der Debatte wurde zwar von sechs Aktionären Protest gegen die Umwandlung der Gesellschaft erhoben mit der Begründung, daß das Kapital für einen idealen Zweck der Großen Oper A.-G. gegeben wurde und nicht für ein rein geschäftliches Unternehmen. — Dagegen scheint ein anderer „idealer“ Plan in Berliner Theaterunternehmungen zu glücken. In einer Sitzung des Komitees zur Errichtung einer *Volksoper* für Groß-Berlin wurden Mitteilungen gemacht, die erkennen lassen, daß das Unternehmen gesichert ist. Von den vorgesehenen 2300 Plätzen sind bereits 1081 für jede

Wochentagsvorstellung abonniert. Die Jahreseinnahme wurde auf 1,8 Millionen Mark geschätzt, denen 1,35 Millionen Mark Ausgaben gegenüberstehen würden. Das Theater wird voraussichtlich im April auf dem städtischen Grundstück Bismarckstraße 20/22 errichtet werden.

— *Debussy, der „Nichtdekorierte“.* Das „Paris-Journal“ hat Debussy (und Rodin) darüber befragt, was sie von der in Deutschland verbreiteten Meldung denken, der deutsche Kaiser habe ihnen den Orden Pour le Mérite verweigert. Debussy hat keine Ahnung von dem Vorgefallenen. Dabei äußerte er aber dem „Berl. Tagbl.“ zufolge: „Das haben sie verflucht gut gemacht, daß sie mich nicht dekoriert haben! Was haben diese Leute mit mir zu tun, was hab ich mit ihnen zu schaffen? Während der Münchner musikalischen Woche hab' ich gesagt, was ich von der Musik, den Musikern und den Musikschreibern Deutschlands denke. Ich glaube nicht, daß das so aussieht, als verlangte ich einen Orden von ihnen. Jetzt soll sich gar eine Akademie um mich gekümmert haben! Die Akademien bleiben sich überall gleich; immer derselbe Sumpf. Wie die Polypen entstehen sie in der Tiefe, fern von Sonne und Licht. Sagen Sie nur grad heraus, daß ich nichts von Deutschland erwarte und auch von den offiziellen Ehrungen meines Vaterlandes nichts wissen will. Ich arbeite wie ein Negersklave, das genügt mir vollkommen.“

— *Richard Strauß als Erzieher.* Wir lesen in Berliner Blättern: Als in der Generalprobe zum Symphonieabend der Königl. Kapelle im Königl. Opernhause mehrere Besucher vor dem letzten Satz von Haydns XII. Symphonie das Theater in störender Weise verließen, wandte sich Richard Strauß an das Publikum und sagte, daß hierdurch eine große Rücksichtslosigkeit begangen werde und es auf die drei Minuten doch nicht ankäme. Stürmischer Beifall folgte diesem Speech.

— *Musikpädagogischer Verband E. V.* Der fünfte Musikpädagogische Kongreß findet vom 9. bis 12. April in Berlin im Reichstagsgebäude statt. Er gliedert sich, ähnlich den früheren, in vier Hauptabteilungen. Allgemeine Erziehungs- und Bildungsfragen, Kunstgesang, Schulgesang, Soziale Fragen. Es ist freudig zu begrüßen, daß die Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes, des Veranstalters der Kongresse, außerhalb der deutschen Grenzen ein Echo gefunden haben.

—*Musikpädagogischer Kongreß in Wien.* Man schreibt uns: Der erste österreichische musikpädagogische Kongreß wird vom 20.—23. April in Wien tagen. Seine Abhaltung wird begründet durch die „dringende Notwendigkeit von Reformen des Musik- resp. Gesangunterrichtes an Lehrerbildungsanstalten, Mittel- und Volksschulen, der allgemeinen musikalischen Erziehung, des Prüfungs- und Berechtigungswesens und der Regelung der sozialen Standesfragen“. Am 23. Januar fand die erste Sitzung des „Großen Komitees“ statt, in welcher über die Vorarbeiten des Exekutivkomitees, an dessen Spitze Prof. Hans Wagner steht, Bericht erstattet wurde. Reich, Land und Gemeinde haben durch Subventionen und Entsendung von Vertretern ihre Förderung kundgegeben. Den offiziellen vier Generalreferaten werden sich kleinere Vorträge anreihen und den Abschluß dieser fachlichen Beratungen wird die konstituierende Versammlung des *„Musikpädagogischen Verbandes“* bilden. Das Kongreßprogramm verheißt außerdem reichliche Kunstgenüsse und gesellige Unterhaltungen, welche besonders den auswärtigen Teilnehmern den Aufenthalt in Wien in angenehmer Erinnerung erhalten sollen. — Wir werden seinerzeit über die Ergebnisse des Kongresses, soweit sie von allgemeinem Interesse sind, eingehend berichten. *J. N. K.*

— *Deutsche Orgelbauer im Auslande.* Wir lesen in der Zeitschrift für Instrumentenbau: „In *Tsingtau* (Kiautschou) hat am 29. Juli die definitive Uebergabe der von der altbewährten Firma *Gebr. Link* in Giengen a. d. Br. für die hiesige neue Christuskirche erbauten Orgel stattgefunden. Als Sachverständige fungierten Herr Dr. Grusen und Herr Lehrer und Organist R. Schuhmann, welche beiden abwechselnd mit Herrn R. Link, der die Aufstellung der Orgel selbst übernommen hatte, das Werk den zahlreich erschienenen musikverständigen Gästen vorführten. Größere Stücke von Bach, Volkmar, Palme wurden gespielt. Vor allem fand ungeteilten Beifall die äußerst zarte, edle Tongebung, verbunden mit sehr präziser Ansprache, die feine Charakterisierung der einzelnen Register und die trotzdem im Plenum entfaltete kolossale Wucht und Tonfülle. Das Resultat der Prüfung des sowohl für Gottesdienst als auch für Konzertzwecke gleich gut geeigneten prächtigen Werkes darf vorzüglich genannt werden.“

— *Preisausschreiben.* Für Organisten wird ein internationaler Wettbewerb ausgeschrieben. Die Firma Procure de Musique Religieuse, 22 und 24 Rue Jeanne d'Arc in Arras (Frankreich) eröffnet einen Wettbewerb für musikalische Kompositionen, dessen Gegenstand drei Stücke für Orgel oder Harmonium von zusammen höchstens zehn Seiten bilden sollen. Eine Summe von Frs. 3000.— in bar wird unter die Sieger verteilt werden. Außerdem erhalten alle Organisten und Interessenten auf Wunsch von obiger Firma gratis eine der bei dem Wettbewerb prämierten Kompositionen, sobald diese im Druck erschienen sind.

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Anläßlich seines 80. Geburtstages hat *Albert Niemann* den Kronenorden 2. Klasse erhalten. — Die Mitglieder des russischen Trios *Preß* haben vom regierenden Erbprinzen Reuß j. L. die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. — Beim Ordensfest in Berlin haben Prof. *Ernst von Dohnányi* und Prof. *Ed. Taubert* den Roten Adlerorden 4. Klasse, Prof. *Franz Schulz*, Lehrer an der Hochschule für Musik, den Kronenorden 3. Klasse erhalten. — Dem ordentlichen Lehrer an der königlichen Akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg *Paul Juon* ist der Titel Professor verliehen worden.

— Die Musiksektion der Genossenschaft der Mitglieder der Berliner „Akademie der Künste“ hat Neuwahlen von Mitgliedern ihrer Abteilung vorgenommen. Infolge des Ablebens von Direktor Francois Auguste Gevaërt in Brüssel und Prof. Dr. Karl Reinecke in Altona waren Neuwahlen für zwei Stellen auswärts lebender Mitglieder erforderlich. Die Abteilung wählte Prof. *Max Schillings* in Stuttgart und *Giovanni Sgambati* in Rom. Ein in Berlin ansässiges Mitglied, für das gleichfalls ein Platz in der Musiksektion der Akademie frei ist, wurde nicht gewählt

— Prof. *Willy Wirk* ist von der Generalintendanz lebenslänglich für die Münchner Hofbühne verpflichtet worden.

— Der Münchner Hofkapellmeister Fritz Cortolezis hat den Ruf nach Braunschweig, wo er als Nachfolger Riedels die künstlerische Leitung der Oper übernehmen soll, angenommen. Wie weiter verlautet, soll der Herzog-Regent von Braunschweig die Schlußverhandlungen mit Cortolezis, der ihm von Richard Strauß und von Felix Mottl aufs wärmste empfohlen war, selbst geleitet haben. — So melden die Zeitungen. Und die Meldung ist bisher nicht dementiert. Leider aber werden viel falsche Nachrichten über Musik durch die Tageszeitungen verbreitet. Es fehlt eben an Musikredakteuren selbst an großen Blättern. Falsch war auch die Nachricht von der Ernennung von Rudolf Krasselt zum Nachfolger Riedels. Ob die betreffenden Künstler nicht selbst den meisten Schaden durch Verbreitung solcher voreiliger Notizen haben?

— Die Hofopernsängerin Frau *L. Hafgren-Waag* in Mannheim ist an die Berliner Hofoper engagiert worden. Frau Hafgren-Waag war Schülerin des Raff-Konservatoriums in Frankfurt.

— An Stelle des nach Leipzig berufenen Hofkonzertmeisters Gustav Havemann ist *Jan Gesterkamp*, der bisherige Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters, zum Konzertmeister des Vereins Hamburgischer Musikfreunde erwählt worden. (Der Verein hat nun im ganzen drei Konzertmeister: Heinrich Bandler, Jan Gesterkamp und Karl Grötsch.)

— Der Heldentenor *Paul Kalisch* ist aus dem Verbande der Wiesbadener Hofoper, der er seit 1900 angehört, ausgetreten. Der Sänger zieht sich von der Bühne gänzlich zurück.

— Der „Singkranz“ in Heilbronn hat Hofkapellmeister *August Richard*, dem am 1. Oktober v. J. neu ernannten Dirigenten dieses gemischten Chorvereins, die künstlerische Leitung auf vorläufig fünf Jahre unter ehrenvollen Bedingungen übertragen.

— Der Männergesangverein „Harmonia“ in Tilsit hat *Adolf Prümers* zu seinem Chormeister gewählt.

— Nach einer Meldung ungarischer Blätter ist der Kapellmeister an der Oper in Hannover, Herr *E. Abrányi jun.*, vom 1. September d. J. ab der dortigen königl. Oper verpflichtet worden.

— Wie uns aus Salzburg geschrieben wird, hat *Joseph Reiter* der Leitung des Mozarteums als seinen unabänderlichen Beschluß mitgeteilt, ab 1912 seine Stellung als Direktor des Mozarteums, die er seit 1908 innegehabt, niederzulegen, um sich ganz der Kompositionstätigkeit widmen zu können. Seine Stelle wird in nächster Zeit ausgeschrieben werden. Die Nachricht erregt hier größtes Aufsehen und einiges Befremden.

— In Prag lebt die 90jährige Schwester *Smetanas*, des Komponisten der „Verkauften Braut“, in äußerst dürftigen Verhältnissen. Ihre jährlichen Einkünfte belaufen sich auf kaum 300 Kronen. Ein Aufruf fordert daher zur Unterstützung der greisen Schwester des großen verstorbenen Tonkünstlers auf, um sie von den drückenden Sorgen des Alters zu befreien.

— In der Landesheilanstalt Haina (Kassel) ist der Königl. Kammermusiker und Hoforganist a. D. *Karl Rundnagel* gestorben. Rundnagel ist noch Schüler Louis Spohrs gewesen und hat sich um die Herausgabe von dessen kompositorischem Nachlaß besondere Verdienste erworben.

— Im 47. Lebensjahre ist in Weimar der Organist *O. H. Goepfart*, ein Bruder von Karl Goepfart, gestorben.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

VOR dem „Erbprinzen“ lag der große viereckige Marktplatz eingefaßt von alten gemütlichen Häusern mit hohen, mehrstöckigen Dächern und malerisch wirkenden Dachkammerfenstern, zwischen denen Radieschenplantagen in niedrigen Kisten angelegt waren. An der Ecke neben dem Goethehaus und dem Museum, die etwas versteckt unweit des „Erbprinzen“ liegen, sah man die hohen Bäume des Parkes herübernicken.

Susanne nahm sich kaum Zeit den Reisestaub abzuschütteln. Es war ein herrlicher Abend zu Ende des Mai. Sie hatte zwar nicht die Hoffnung Liszt noch sehen zu können, aber einen raschen Gang durch den Park wollte sie noch unternehmen, bevor sie sich zur Ruhe begab.

Sie ging den Weg, der leise plätschernden Ilm entlang, an dem Tempelherrenhaus vorüber, gegen das Borkenhäuschen, in welchem Carl August viele Sommertage und auch Nächte zugebracht hat, durch einen großen, von alten Bäumen umsäumten Wiesengrund getrennt von dem gegenüberliegenden Sommerhaus Goethes, an dem noch die blaßrosa Schlingrosen blühen, die der große Dichter selbst von Italien mitgebracht und gepflanzt haben soll.

Der Park war in voller Blüte und der wonnige Duft des Frühlings schwebte um alte wuchtige Stämme, die jährlich neues Laub ansetzen, als übten sie eine ernste Pflicht, die sie aus den ruhmvollen Tagen mit herübergenommen haben, da ihre jungen Zweige über den Häuptern der Unsterblichen grünten.

Einsamkeit und tiefer Friede umfingen Susanne wie ein holder Traum. Die letzten Wochen in Wien waren voll Hast und Aufregung gewesen. Sie mochte gar nicht daran denken, was sie ihr an erneutem Leid gebracht hatten, ihre Ehe betreffend, die doch nur mehr in der Formel des betreffenden Gesetzesparagraphen bestand.

* * *

Und ihr Schwiegervater hatte sich in Schweigen gehüllt, — in dieses entsetzliche Schweigen, ohne das vielleicht in früheren Jahren, wenn er mit Rat und Tat ihr beigesprungen wäre, die Dinge eine Wendung zum Besseren hätten nehmen können. Ihr Versuch, seinen Rat, seine Meinung, seinen Wunsch zu erfahren, blieb auch diesmal erfolglos, — wenn sie es nicht als negativen Erfolg ansehen wollte, daß er Fredi schon im voraus für die freien Nachmittage der Pfingstwoche zu verschiedenen Besuchen in der Umgegend von Wien einlud, eine Lockung, die mächtig auf Fredis Phantasie wirkte.

Zwei von Susannens Schülerinnen machten mit ihren Eltern eine vierzehntägige Reise nach Triest, zu einem Stapellauf, mit den übrigen wußte sie sich abzufinden. Denn die Möglichkeit einmal für kurze Zeit all diesem Herzensjammer zu entfliehen war aufgetaucht, als der vermeintliche Antiquitätenhändler ihr den Kriehuberstich um 300 Gulden abkaufte — und der Gedanke war zum Wunsch geworden, zum unabweisbaren, sehnsüchtigen Wunsch. Daß sie Fredi mehrere Wochen ganz entbehren sollte, nicht einmal wußte, welcher Art die Menschen waren, zu denen ihr Schwiegervater ihn führte, und welchen Einfluß sie auf ihn nehmen würden, die ganze Situation, die sich darauf zuspitzte, sie immer mehr von ihm wegzudrängen, erfüllte sie mit einer qualvollen Unrast, für die sie eine Ablenkung suchen mußte, um sie überwinden zu können. Wie der Wanderer die Bürde ablegt und für eine kurze Stunde am labenden Quell sich erquickt, so wollte auch Susanne am Jungbrunnen der Kunst neue Kraft sammeln zu dem Kampf um die Güter, die ihr allein des Lebens wert erschienen: die Liebe und das Wohl ihres Kindes und die Betätigung ihrer künstlerischen Individualität. Halb unbewußt hing Susanne diesen Gedanken nach, bis sie endlich ihre feste Form verloren, zerflatterten, flohen und einem süßen, sie ganz umspinnenden Gefühl des Wohlseins Platz machten. Es war der Zauber des Frühlings, der auf sie zu wirken begann, immer stärker und stärker, sowie auch mit dem verdämmernden Abendlicht die Düfte, die sie umgaben, intensiver wurden und in der lauen dämmerigen Luft schwammen wie berückende Träume. Ein Fluidum der Lebenslust schien sie zu umfangen, der Glaube an ein mögliches, auch für sie noch mögliches Glück kehrte in ihr Herz zurück, die Hoffnung nahm Besitz von ihrer Seele. Diese, einem Nichts entkeimende Hoffnung, die beim Anblick irgendeiner Blüte, eines Sternes, dem Fächeln eines Lüftchens, das um unsere Wangen spielt, plötzlich erwacht und uns das Leben schön und rosig — des Lebens wert — erscheinen läßt.

Schritte nahten sich der Bank, worauf Susanne nun schon beinahe im Dunkeln saß. Die Gestalt eines Mannes tauchte aus dem Buschwerk am Wege auf. Eine Ahnung sagte es Susanne, ein glühender Wunsch wurde in ihr wach, daß er es sein möge — Paul Siebert. Und sie wurde sich's bewußt, daß sie an ihn gedacht hatte, all die Zeit, daß, ohne das Leid, ihn verloren zu haben, das andere Leid, das sie erfahren, nicht so tief, nicht so hoffnungslos gewesen wäre.

Er setzte sich an das andere Ende der Bank, ihre Gegenwart nicht beachtend. So fest war sie überzeugt, daß es Siebert sei, daß sie es nicht wagte die Augen zu heben und nur fühlte, wie ihr alles Blut zum Herzen drang und sie über und über erglühte, wie jetzt sein Blick über sie hinglitt. Und dann hörte sie seine Stimme mit dem tiefen einschmeichelnden Klang, dem ihr Herz sich willenlos unterwarf, wenn auch die Lippen gleichgültige Dinge sprachen: „Susanne!“

Freudigste Ueberraschung, Leidenschaft, Liebe, — alles klang aus diesem Ausruf heraus, — sie hörte es mit dem feinen Ohr, das lange vergebens auf das Wort des Glückes gewartet hat.

Ein Weib, das wirklich liebt, ist nicht kokett und es liegt ihr näher ein Uebermaß der Gefühle eher zu verbergen als zu verraten. In diesem Falle befand sich Susanne. Täuschte sie sich? Hatte sie recht gehört? Konnte ein solch plötzlich sich vor ihr öffnendes Paradies Wahrheit sein?

Doch die kurze Pause, die sie ihren tief gesenkten Lidern gestattete, bevor sie sie zu Paul aufschlug, benützte der kleine eigensinnige Gott der Liebenden, um — für diesmal wenigstens — davonzuflattern. Sie fand auf Pauls Gesicht ein liebenswürdig konventionelles Lächeln und seine Augen folgten dem Spazierstock, der allerhand konfuse Figuren in den Sand zeichnete.

„Verzeihen Sie, gnädige Frau,“ begann er in leichtem Konversationston, „wenn die erste Ueberraschung mich hinriß, Sie in der familiären Art unserer Kinderjahre anzureden. Daß ich mich freue Sie hier zu sehen, ist ja selbstverständlich für Sie ziemlich belanglos, — gehen wir also zur Tagesordnung über. Sind Sie allein hier, haben Sie Bekannte?“

Was blieb Susanne übrig als auf diesen Ton einzugehen? Er sollte es nicht merken, wie sehr er sie schmerzte.

„Ich habe keine Bekannten hier als Sie und den Meister, — es müßte sich nur zufällig treffen, daß ich noch jemand unter den Vielen, die aus allen Weltgegenden hergereist sind, finde,“ sagte sie mit ihrer gewohnten lächelnden Ruhe.

„Nun, Sie werden nicht so ganz ohne diese Wahrscheinlichkeit gerechnet haben,“ antwortete er, die Lippen leicht verziehend, — Susanne wußte sich den Ausdruck seines Gesichtes nicht zu deuten.

Doch er sprach weiter, indem er die Uhr zog: „Den Besuch bei Liszt machen Sie am besten morgen früh schon um halb neun Uhr, da um neun Uhr die Generalprobe zur Graner Festmesse beginnt, der der Meister anwohnen wird. Selbstverständlich steht Ihnen meine Zeit soweit zur Verfügung, als ich selbst in diesen Tagen darüber verfügen kann.“ —

„O, — lassen Sie sich nicht stören, ich werde mich schon zurechtfinden,“ beeilte sich Susanne zu versichern.

Wieder glitt der rätselhafte Ausdruck über sein Gesicht. Doch er erhob sich.

„Wollen Sie noch hier bleiben oder darf ich Ihnen meine Begleitung zur Stadt anbieten? — Ich mache Sie aufmerksam, daß baldigst der Meister mit einer größeren Gesellschaft hier vorüberkommen wird — sie waren auf Belvedere bei den Hoheiten, wo Frundsberg spielte. Ich ging etwas schneller und will es nun aufgeben mich einholen zu lassen. Auch Ihnen würde ich raten, den Meister lieber morgen allein zu sehen.“

Susanne hätte laut aufschreien mögen, so weh tat ihr die Förmlichkeit, in die er diese Worte kleidete. Fühlte sie doch in dieser ihr fremden Stadt, mitten unter fremden Menschen, doppelt das Bedürfnis nach einer freundschaftlichen Stütze — warum tat er so, als wisse er dies nicht, als dächte er gar nicht darüber nach, *wie* vereinsamt sie sich vorkommen müsse, wie ihr der größte musikalische Kunstgenuß, das interessanteste musikalische Erlebnis, so gar keine Anregung, kein Vergnügen gewähren könne ohne ein, ihr Empfinden reflektierendes befreundetes Gemüt. Wo war ihre Zuversicht hingekommen, hier geistig zu gesunden, neue Kraft zu sammeln, wo die Freude, dem Kerker ihrer traurigen Verhältnisse entflohen zu sein?

Jetzt wußte sie, daß im tiefsten Grunde ihrer Seele die uneingestandene Hoffnung geschlummert hatte, Siebert wieder zu sehen, ihn wiederzusehen mit den alten freundschaftlichen Beziehungen, die Hoffnung, daß er mittlerweile

verstehen gelernt hatte, warum sie damals dieselben notgedrungen lockern mußte, mit einem Wort, die Hoffnung, daß die Wolke, die sie heraufbeschworen, verschwinden würde, wenn sie sich nur erst wieder sahen. Aber die Wolke war zum Eisberg geworden, von dem es kühl und erschauernd herüberwehte.

Und die ganze schöne Frühlingswelt lag mit einem Male grau vor ihr, häßlich — ausgestorben — tot. —

Und in dem trost- und hoffnungslosen Dämmerlicht schritt sie an seiner Seite dahin, dem Parkeingang zu. Er hatte ihr, da ihre Schritte in der zunehmenden Dunkelheit unsicher waren, den Arm geboten, kalt und starr lag ihre Hand darauf, bis er sie nun verbindlich nahm und zum Abschied flüchtig drückte. Denn sie waren vor dem „Erbprinzen" angekommen.

XIV.

Goldig brach der nächste Morgen an. Susanne sah aus ihrem Stübchen über grünes Laub gerade in den Sonnenaufgang hinein.

Sie erhob sich, unfähig länger zu schlafen, in der Unruhe, die ihre ganze Seele erfüllte.

Die sonst sehr primitive Einrichtung dieser Hinterstube bot als einziges modernes Möbel einen umfangreichen Waschtisch, an welchem Susanne sich Gesicht und Körper mit kaltem Wasser erfrischte, und dann in leidlich erquicktem Zustand gleich ihre einfache Toilette für den Tag machte. Sie beschloß, noch in der Kühle des Morgens einen Spaziergang zu machen, der dazu beitragen würde, ihr Sammlung und Haltung zu ihrem Besuch bei Liszt zu geben. Sie würde sicher viele Fremde — und wahrscheinlich auch Siebert — dort treffen.

Sie bog nahe dem „Erbprinzen" in die Mariengasse ein, man hatte ihr gesagt, daß der Weg am Parke vorüber durch eine Kastanienallee nach Schloß Belvedere führe.

Sie mochte ungefähr hundert Schritte in der Straße gemacht haben, als sie eine große, weitgeöffnete Doppeltür erblickte, durch welche man das Innere einer entzückenden Kapelle übersah.

Es war eigentlich ein großer Saal, dessen beide Fenster in einen Garten gingen, von wo Schlingrosen und Weinlaub sich um die antiken Fensterkörbe rankten, vor denen es außerdem von Blütenköpfen aller Farben und Gattungen, die im Garten emporwuchsen, wucherte. Zwischen beiden Fenstern stand auf Stufen der Altar, über und über mit frischen Rosen geschmückt, alte, einfachste Betstühle füllten den übrigen Raum, in der Mitte einen breiten Gang freilassend. Links vom Altar führte eine Türe offenbar in die Sakristei, aus der jetzt der Mesner trat und sich anschickte die Kerzen auf dem Altare anzuzünden. Susanne sah auf ihre Uhr, es fehlten noch einige Minuten auf halb sechs, — dem Anschein nach traf man hier Vorbereitungen zur Frühmesse.

Sie trat ein und setzte sich vorne in den ersten Stuhl auf der linken Seite. Sie war ganz allein in dem kleinen Gotteshause und es war ihr als solle sich ein stiller Friede über die Stürme ihrer Seele senken. Sie war keine Betschwester, aber sie hatte in ihrem Leben, das so voll schmerzlicher Enttäuschungen war, oft nur in dem frommen Kinderglauben, der ihr von ihrer Mutter anerzogen war, Trost und Stütze gefunden, in der Einsamkeit ihres Herzens ihre Seele zu Gott erhoben, die himmlische Mutter in all ihren Mutterschmerzen angefleht und sie war niemals ungetröstet gegangen.

Ein alter, würdig und schön aussehender Geistlicher erschien und die Messe nahm ihren Anfang. Da wurde die breite Lichtöffnung der Türe durch eine eintretende Gestalt verdunkelt, — Susanne wandte das Haupt und hatte einen ihr immer unvergeßlichen Anblick. In der Türe stand Liszt in dem schwarzen Abbérock mitten im Lichte, eine hohe, beinahe asketisch wirkende Gestalt. Das Haupt mit dem wunderbaren, zu beiden Seiten der Stirne herabhängenden Haar, wie in eine Wolke von majestätischem Zauber gehüllt, unbedeckt, umwoben von den Strahlen des einfallenden Lichtes. Der Ausdruck des Gesichtes war ernst, weltabgekehrt, aber in den Augen lag ein wunderbares Leuchten. Liszt schritt vorwärts, gerade auf den Stuhl zu, in dem Susanne saß. Sie trat ihm einen Schritt entgegen und als riefe er seine Gedanken von weiten, gewöhnlichen Sterblichen unbekannten Wegen zur Gegenwart zurück, besann er sich und begrüßte sie mit einem herzlich freundlichen Lächeln. Er drückte sie neben sich auf den Sitz nieder und schob ihr ein Kissen, das offenbar für ihn bereit lag, für ihre Knie zu. Dann kniete er selbst auf dem harten Brett des Betstuhles die ganze Messe lang, in tiefe Andacht versunken, weltentrückt.

Als die Messe zu Ende war, erhob er sich und bot Susanne den Arm. Vor der Tür wartete Michael, sein Diener, der ihm eine Meldung machte. Doch Liszt wandte sich mit einem kurzen: „Sagen Sie, ich hätte heute morgen keine Zeit, sie soll später kommen oder gar nicht," von ihm ab. Er ließ Susannens Arm los, doch bestand er darauf, daß sie mit ihm käme.

„Es tut mir wohl in Ihre treuen Augen zu sehen, ma chère Susanne, — die Kriecherei um mich herum ekelt mich manchmal ganz erheblich an, nicht einmal des Morgens läßt man mir Ruhe. Dieser Michael wird sich ein Haus bauen von den Pourboirs, die er dafür bekommt, die Leute schon zu meinem Lever um vier Uhr früh hereinzulassen. Und alle wollen sie nur Vorteile, alle, alle."

Er sah sehr finster aus, eine tiefe Falte grub sich zwischen seine Augenbrauen. Sie waren durch eine kleine Anlage gegangen, wo Gemüse, Früchte und Blumen für den Hof gezogen wurden. Vorne an der Straße lag das „die Hofgärtnerei" genannte bescheidene Haus, das der Großherzog Liszt ein für allemal als Wohnsitz angewiesen hatte. Von hier betraten sie den Park und ließen sich auf eine Bank nieder, an einer ziemlich einsam scheinenden Stelle.

„Nun, ma chère cousine," sagte Liszt in seinem gewöhnlichen Tone des eleganten Causeurs, — „das ist ja ein schöner Entschluß, hierherzukommen, um all die hier zusammenströmenden Uraufführungen des célèbres compositeurs zu hören, großenteils von ihnen selbst. — Apropos," fuhr er, schnell auf ein anderes Thema überspringend fort, — „haben Sie Siebert schon gesehen?"

„Gestern abend, zufällig auf einen Augenblick, Meister."

„Zufällig?" Liszt blickte sie scharf an.

„Ja, Meister, ganz zufällig."

„Sie schreiben sich nicht?"

„Nein, Meister."

Susanne konnte es nicht hindern, daß ihr das Blut in die Wangen schoß.

Doch Liszt schien es nicht zu bemerken. „Sie haben Pauls Mutter gekannt?" fragte er dann nach einer Pause plötzlich unvermittelt.

Susanne war aufs äußerste überrascht. Was sollte diese Frage? „Ich war sehr jung als ich sie sah, Meister, aber ich erinnere mich ganz gut — sie hat einen starken Eindruck auf mich gemacht, — wie alles Ungewöhnliche."

„Ja, alles Ungewöhnliche wird von phantasievollen warmfühlenden Menschen am ehesten erfaßt und verstanden," — sagte Liszt leise vor sich hin. Und dann laut: „Sie erinnern sich also an sie, wie sah sie aus?"

„Sie kam mir wunderschön vor. Sie trug das Haar, das schwarz und glänzend war, in Locken aufgesteckt und ihre Stirne war so weiß, daß die Augenbrauen wie zwei schmale, schön geschwungene schwarze Linien scharf davon abstachen. Die Augen waren braun und groß mit langen schwarzen Wimpern, die mir besonders auffielen, — der Blick war so eigen in die Ferne gerichtet, als sähe er nicht, was um sie vorging."

„Ein Signalement, das auf viele paßt."

Susanne sah auf — wie überrascht von dem Ton dieser Worte, der nicht zu des Meisters bisheriger Freundlichkeit stimmte. Doch seine Mienen klärten sich schon wieder. Er nahm Susannens Hand und blickte ihr wohlwollend lächelnd ins Gesicht.

„Dies alles braucht Sie nicht zu berühren, mein Kind. Aber es interessiert mich, näheres über Sieberts Familienverhältnisse zu erfahren, — vor allem die Wahrheit." —

„Und warum fragen Sie ihn nicht selbst, Meister?" wagte Susanne einzuwerfen.

Wieder sah Liszt aus wie ein gereizter Löwe.

„Und Sie glauben, daß er unbedingt die Wahrheit spricht?"

„Ja, Meister."

„Daß er nicht zu denen gehört, die die Wahrheit zu ihrem orteil korrigieren?"

„Sie sehen mich betreten, Meister — wie kann ich das entscheiden? Ich würde ihm unbedingt vertrauen!"

„Ja — Sie — natürlich — weil Sie selbst treu und wahrhaftig sind. Aber genug! Alles wird sich erweisen. Le moment vient toujours on tout s'explique!"

Doch das Inquisitorium war noch nicht zu Ende. Nachdem Liszt eine Weile in Nachdenken versunken vor sich hingesehen, fragte er: „Können Sie mir nicht jemand nennen, aus der Zeit wo Frau Siebert mit ihrem Knaben in Kahlendorf lebte, der sie näher kannte?"

„Ich — erinnere mich nicht." —

„Denken Sie nach!"

Und Susanne dachte nach. Vor ihrem inneren Blicke erstand die Frau mit dem schlichten Namen und der vornehmen Zurückhaltung wie sie sie gesehen, am Fenster sitzend, ihr Profil dem Vorübergehenden zugewandt, mit einer Handarbeit beschäftigt, oder die großen Augen zum Himmel aufgeschlagen, sinnend, in Träume verloren, immer allein — auch wenn sie ausging sah sie Susanne stets allein oder mit Paul.

„Ich glaube mit Bestimmtheit sagen zu können, daß Frau Siebert in Kahlendorf damals gar keinen Verkehr hatte — ich erinnere mich, daß dies bei uns öfter besprochen wurde, und da sie mich interessierte, habe ich es mir gemerkt."

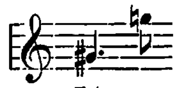
(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen und Anzeigen

Neue Lieder.

Julius Weismann: Zehn Lieder für mittlere resp. hohe Stimme, op. 23. Kompl. 3 M., einzeln à 1 M. Verlag *Rahter*. Die Mehrzahl der Gesänge hat Greifsche Texte als poetische Unterlage. Die Sammlung ist reich an Gedanken, deutet auf eine kräftige, vornehme und gesunde Natur. Wir vernehmen aber mehr objektive Schilderung als subjektive Lyrik. Zwei Greifschen Gedichten: „*Ritt zum Tajo*“ und „*In der Sierra*“ hat Weismann einen eigenartigen, romanischen und romantischen Charakter zu verleihen gewußt. Sollte er auf einer spanischen Gitarrenharmonie beruhen? Das erste schließt auf dem Septimenakkord der ersten Stufe in cis moll. „*Verspätung*“ ist großzügig und volkstümlich. „*An Mylady*“ schildert recht realistisch und halb ironisch eine Art Seekrankheit, die einen Deutschen in England leicht befällt. Es folgt ein kräftiges „*Reiselied*“ und der reizende, humorvolle „*Umzug*“. Die Begleitungen sind motivisch selbständig und im allgemeinen charakteristisch und nicht zu schwer. Originell und stimmungerweckend ist das melancholische, phrygisch angehauchte No. 8 „*Am Heiligenbild*“ und No. 9 „*Fieber*“ mit seiner wundersamen Einleitung voll Müdigkeit und verhaltener Sehnsucht. Die gehaltvolle Sammlung schließt mit einem heiteren Lied, dem „*Hufschmied*“ von Spitteler, der in Schillings' Vertonung gegenwärtig seinen Weg durch die Konzertsäle macht. Die Einbeziehung solcher schwierig zu vertonenden Texte ist eine Hauptterrungenschaft und die besondere Domäne der Modernen, seit Wolf damit voranging. Diese Lieder sind aber für Sänger wie für die Begleiter von besonderer Schwierigkeit und dem gewöhnlichen Sterblichen schwer zugänglich. Ein Meister auf diesem gegen die Besitznahme durch die Musik sich gewissermaßen wehrenden Gebiet ist

Th. Streicher: 24 Lieder für *mittlere Stimme*. Breitkopf & Härtel. 4 Bände à 2 M. I. Gedichte von Klassikern (für Bariton). II. Von Dehmel. III. Moderne Dichter, 1. Abt. IV. Moderne Dichter, 2. Abt. Viele dieser untereinander verschiedenen und teilweise sehr modern gehaltenen Lieder sind schwer zugänglich (natürlich mit manchen erfreulichen Ausnahmen). Sie sind mehr für den Konzertsaal als für private Musikübung geeignet (art pour l'art). Es ist dem Komponisten nur um Wahrheit, um die möglichst getreue Umsetzung der poetischen Vorwürfe in Musik zu tun. Auf Bequemlichkeit und äußere Wirkung hat er's nicht abgesehen, und dieser künstlerische Ernst verdient Respekt. Eine strenge kritische Durchsicht hat mir gezeigt, daß Louis' Behauptung, es fehle Streicher am handwerksmäßigen musikalischen Können, nicht stichhaltig ist, es wäre denn nach der Seite der Deklamation hin. Diese ist wirklich oft so schlecht, daß man versucht ist, anzunehmen, er kenne noch nicht die elementarsten Regeln. Ich fürchte, die Herren Sänger werden sich dafür rächen. — Der *I. Band* läßt sich am volkstümlichsten an, er zeigt kraftvolle Tonsprache im „*Lied des jungen Reiters*“ (Herder) und in der „*Teilung der Erde*“ (Schiller). Der „*Fichtenbaum*“ fällt dadurch auf, daß er in b moll anfängt und in a moll schließt. (Ich kann hier die Bemerkung nicht unterdrücken, daß mir bei der Komposition des gleichen Liedes eine ähnliche Entgleisung passierte.) Die zwei Lieder nach Hebbel fallen durch fortschreitende Verstöße gegen die natürliche Deklamation auf. Das zweite, „Zum ersten Male“, inhaltlich schon frivol, hat durch die Vertonung und besonders die barocke Begleitungsfigur nicht gewonnen. Der Klavierpart ist in diesem Band nicht schwer. — Der *II. Band* nach Dehmel beginnt und schließt mit zwei Parodien, welche an Mörike-Wolfs „Rezensentenabfuhr“ anknüpfen und wohl zur Zeit des Grassierens der Ueberbrettel entstanden. Sie können nur von Sängern à la Wüllner und Begleitern von Friedbergs Fertigkeiten bewältigt werden. Auch die in diesem Band enthaltenen westöstlich-divanigen Weisheitssprüche und Gedankensplitter galten früher als ungeeignet zur Vertonung. Einer beginnt: „Lebe mit Zweck!“ Ich empfehle als weitere Vorwürfe: „Lerne lachen“ (Bleyle), „Schmücke dein Heim“, „Salbe dein Haupt mit Javol“! Hier mag die Verkehrung der natürlichen Deklamationsgesetze dem künstlerischen Zweck der Ironie oder Karikatur dienen, aber Streicher nimmt die Sachen ja ernst. Für die „*Kumpaney*“ haben wir in Goethe-Berlioz' Flohlied einen klassischen Vorgang. Immerhin ist meines Erachtens die Ironie ein der Musik aufgepfropftes unfruchtbares Reis. Zum Ausdruck der Gemeinheit dagegen eignet sich unsere herrliche Kunst leider ganz gut. Zwei Lieder dieses Bandes bieten wohltuende Abwechslung: die in schweren Farben gehaltene leidenschaftliche, etwas formlose „Entbietung“ und die tief empfundene „Hymne“. — Der *III. Band* beginnt auch mit einem schwierigen Lied „*Im Gewitter*“. Bei der Begleitung des schwungvollen und relativ einfachen Mailieds ist Wolfs „Er ist's“ Pate gestanden. Nietzsches „*Trunkenes Lied*“ ist dem Verständnis schwer zugänglich, ebenso der Ausführung wegen der Tonart Cis dur. Es ist interessant, wie der his moll-Akkord aussieht. Den Beschluß machen zwei einfachere Lieder, deren Texte Streicher selbst gedichtet hat. Sie sind natürlich und gefällig und gehören zu dem Befriedigendsten, was mir von Streicher vorgekommen ist. Der *IV. Band* gewinnt gleichfalls durch mannigfache innerliche Schönheiten schlichter und kerniger Lieder, wie „Winterfrühling“ (Stinda) und „Ausfahrt“ (Scheffel). „Ich knie vor euch“ wäre eine treffliche Illustration des bramarbasierenden Scheffelschen Textes, wenn nicht die Deklamationsfehler den Vortrag erschwerten. Man singe:



Humorvoll ist der „Hut im Meer“.

August Enna. Vier Lieder. 1. Glück, 2. Stimme im Dunkeln. 3. Ein Sonntag, 4. Christkindleins Wiegenlied (je 1 M., komplett 2 M.). Verlag von *D. Rahter, Leipzig*. Enna hat sich als Liederkomponist schon sehr gut eingeführt und auch unter diesen vier Liedern werden seine Freunde allerlei Interessantes, Anmutiges und Reizvolles entdecken.

Sv. Sveinbjörnsson. Wie der Flieder. Verlag von *Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig*. Der Komponist weiß hier herzansprechende, fast volkstümliche Töne anzuschlagen und versteht doch bei aller Schlichtheit des Ausdrucks, das Allzugewöhnliche zu vermeiden.

* * *

Wilh. Berger, op. 42, *Introduktion und Fuge* für Klavier (m.-s.) 3,50 M. op. 43, 1 *Polacca fis moll* (m.-s.) 1,80 M. op. 47, 4 *Lieder*, für mittlere Stimme: Der Stieglitz, Volksweise, Liebespredigt; Hörst du die Nachtigall? à 1 M. Verlag *C. Simon*, Berlin. Der bekannte Dirigent der Meininger und öfters preisgekrönte Komponist zeigt sich in den 2 vorliegenden Klavierstücken als ein feuriges Temperament, das sich in schwungvollem und dankbarem Klaviersatz auslebt. Die Polacca ist offensichtlich in Konkurrenz mit Chopins A dur-Polonaise geschrieben und weckt den Appetit nach den übrigen 5 Nummern desselben op. 43, die uns leider nicht zur Verfügung stehen. Das Hauptthema ist voll düsterer Energie, packend im Rhythmus, im helleren Trio finden sich einige gewagte Durchgänge, die aber rasch vorübergehen. Die Introduktion und Fuge g moll ist ein geradezu monumentales Ding, das sich wie die Polacca zum Konzertvortrage eignet und viel Anklang fand, wie das Nötigwerden einer 2. Auflage beweist. Das mit weitausholendem Pathos einsetzende Präludium, in einem Gedanken (3. und 4. Takt) mit einem Motiv aus d'Alberts Tiefland identisch, führt in seinem 2. lebhafteren Teil zuerst das chromatische und dann das Hauptthema der Fuge andeutend ein. Diese selbst ist voll Strenge und Ernst, wird kunstvoll und flüssig, oft in kühnen Klängen entwickelt. S. 9 tritt ein aus dem Hauptthema durch rhythmische Veränderung gewonnener Gegensatz mit punktierten Noten ein; auf eine erstmalige Engführung des verkürzten 1. Themas und dadurch erreichten Höhepunkt folgt S. 12 das 2. chromatische Hauptthema, das nach der üblichen Durchführung und einer Erinnerung an die Introduktion mit dem ersten Thema kombiniert eine sieghafte, pompöse Schlußsteigerung bewirkt. Die Lieder nehmen keinen so hohen Flug, obwohl 3 davon von Vögeln handeln. — Alle haben mittelschwere Begleitung. Der Stieglitz schildert in leichtbeschwingten Tönen das muntere Treiben dieser bunten Sänger; ähnlich volkstümlich und leicht zu erfassen ist die Liebespredigt, mit ihrer graziösen Begleitung. Melancholisch und warmempfunden ist die „Nachtigall“ und die in der schlichten Art und Stimmung von „Kein Hälmlein“ gehaltene Volksweise: „Was ist es mit dem Leben“. *C. Knayer.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 10 bringt das fünfte der sechs leichten Klavierstücke (Ein Skizzenbuch für die Jugend) von *Paul Zilcher*, „Die Spinnerin“ betitelt. Das lustige Stücklein wird auch den Beifall finden, wie die vorhergehenden. An zweiter Stelle steht ein Lied des unseren Lesern gut bekannten Musikdirektors *Matthäus Koch* (Stuttgart), dessen textliche Unterlage das berühmte Stormsche Gedicht „Mondlicht“ bildet. Koch hat die Stille der Mondnacht in ruhigen, feierlichen Akkorden zum Ausdruck gebracht, nur an einzelnen Stellen wird die Begleitung, der Textstimmung entsprechend, bewegter (die diskrete Tonmalerei der Winde, die säuseln). Feinsinnig ist auch das kurze Zwischenspiel vor der letzten Strophe.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 2. Februar, Ausgabe dieses Heftes am 16. Februar, des nächsten Heftes am 2. März.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

H. B. 55. Alle Fragen, die sich auf Anstellung beziehen, sind natürlich schwer zu beantworten. Das Angebot ist zehnfach so groß wie die Nachfrage. Entweder Sie inserieren in einer Musikzeitschrift, oder Sie fragen beim Verband der deutschen Musiklehrerinnen, Frankfurt a. M., Humboldtstraße 19, oder beim Musikpädagogischen Verband, Berlin W. 62, Lutherstraße 5, an. — Wenden Sie sich an den Tonika-do-Bund, Fräulein Agnes Hundoegger, Hannover, Döhrenerstr. 91. Jaques-Dalcroze, Dresden 15 — Hellerau. Es empfiehlt sich, die Aufsätze in der „N. M.-Z." zu lesen. Darüber ist schon in jedem Falle geschrieben worden.

Flötist. Wenn wir alle Ihre Fragen beantworten wollten, müßten wir eine hübsche Zeit in den Katalogen nachblättern. Wir haben schon öfter bemerkt, daß die Zeit einer Redaktion dazu nicht ausreicht, und es auch nicht ihres Amtes ist, Verlagsfirmen und Preise von so und so viel Werken anzugeben. Ebenso oft haben wir darauf hingewiesen, daß der direkte Weg der einfachste ist. Sie leben in einer Großstadt, warum suchen Sie nicht Ihren Musikalienhändler auf? — Lassen Sie sich den Führer durch die Flötenliteratur von Prill kommen. — Das Manuskript ist eingetroffen.

Coeln. Wir kennen den Geiger und Komponisten, von dem gerühmt wird, daß die Dürener Bürger wie auf Max Schillings so auf ihn mit Stolz blicken sollten, nicht aus eigener Erfahrung. Wohl ihm, wenn er das leistet, was der Berliner Kritiker Professor L. von ihm hält. Dieser Kritiker ist uns übrigens nicht mal dem Namen nach bekannt. Oder ist der Violinvirtuose Lambinon gemeint?

R. S. 100. Uns leider selber nicht so bekannt, daß wir es mit gutem Gewissen empfehlen könnten. Diese handschweißentfernenden Mittel sind oft recht gefährlich. Die richtige Adresse ist in diesem Falle der Arzt. Anweisungen zur Erlernung der Instrumentation — nur die Praxis vermag sie wirklich zu lehren — finden Sie in Riemanns Katechismen der Musikinstrumente und der Orchestrierung (Max Hesses Verlag). Die berühmte Instrumentationslehre von Berlioz steht in erster Linie.

Remscheid. Wir haben Ihnen schon einmal geschrieben, daß wir auf anonyme Karten nicht antworten, und gebeten, eine etwas entferntere Tonart zu wählen. Wenn Sie das berücksichtigen, werden wir auf Ihre Fragen eingehen.

Beitrag. Senden Sie uns bitte das Manuskript ein. Voraussetzung dabei ist, daß Sie uns wegen des Termins der Veröffentlichung nicht drängen.

R. W. Warum denn so ungeduldig? Wenn die Notiz in der einen Nummer nicht erschienen ist, so wird die Redaktion wohl ihre Gründe dafür gehabt haben. Zu großer Andrang: das ist in den meisten Fällen des Rätsels Lösung. Sie steht ja übrigens im vorigen Hefte!

J. B. in L. Seien Sie froh, daß Sie die Manuskripte zurückerhalten haben. Wenn der Prozeß vielleicht auch zu Ihren Gunsten ausfallen würde, was nützt es Ihnen, wenn etwa nichts zu holen ist oder der Verlag nicht mehr existiert?

O. D. Wir konnten in diesem Falle Ihren Wunsch leider nicht erfüllen. Das Biographische soll aber wieder mehr berücksichtigt werden, sobald die Hochsaison mit ihren aktuellen Erscheinungen genügend Raum dafür läßt.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 2. Februar.)

Elkrem. Ihre im niederen Salongenre gehaltenen Klavierstücke mögen unterhaltsam für jeden sein, der eine bessere Kost nicht gewöhnt ist. Einen Schritt vorwärts scheinen Sie immerhin getan zu haben. Vielleicht wirkt nun die reine Seeluft läuternd auf Ihren Geschmack. Merkels Klavierwerke (1. und 2. Band, Breitkopf & Härtel) würden Ihrer Veranlagung am besten zusagen.

Jak. M. in E—kirchen. Man hat Sie übel beraten. Ihr „Lied ohne Worte" ist eine Niete. Sie haben noch keinen Begriff vom Komponieren und vermögen darum auch unsern Musikschatz nicht zu bereichern. Ihr großmütiger Verzicht aufs Honorar war etwas verfrüht.

Beethoven. Bei weiterer Beschäftigung mit dem volkstümlichen Satz mögen Sie Erfolg haben. Studieren Sie die mit den einfachen Liedformen verbundenen üblichen Modulationen. Sie fühlen sich in diesem Stück noch etwas unsicher. Die melodische Zeichnung Ihres „Gefunden" ist befriedigend.

F. M., C. Eine sehr nette, pünktliche Arbeit von hübscher Wirkung.

R. 68. Bei mehr Vertrautheit mit den von jeder Harmonielehre gezeigten Verbindungen akkordischer Grund- und Umkehrungsformen ließen Sie sich weniger Verstöße in Ihren Chorsätzen zuschulden kommen. Am meisten Stimmführungsfehler weist der Baß auf. Dadurch werden Ihre Arbeiten für den praktischen Gebrauch unmöglich. Wer ein ganzer Musiker sein will, darf die Theorie nicht umgehen.

Türmer. Sie gehen gern harmonischen Tüfteleien nach und hemmen dadurch den melodischen Fluß. Die Chromatik im „Liebeslied" nimmt sich an einigen Stellen sehr verzwickt aus. Ihr Streben nach vertiefterem Ausdruck ist nicht zu verkennen; aber nie kann sich aus Unnatur wahres Leben entfalten. Dem Marsch fehlt das packende Melos. — Warum Heitersheim nicht mehr redet? Je nun, man darf in einer Zeitschrift derartige Artikelserien nicht zu lang ausdehnen. Es muß immer wieder was Neues kommen. Wenn übrigens mal wieder besondere Gelegenheit dazu da ist, wird der Herr Minister sein Wort schon wieder in die Wagschale werfen. — Lieder von Rücklos sind noch nicht gedruckt — sonderbarerweise. Aber es wird wohl kaum lange mehr auf sich warten lassen.

K. in B. Wieder eines jener fleißigen Talente, die sich in der Stille entfalten. Der Genuß Ihrer phantasiereichen Gebilde wird durch einen herben Beigeschmack beeinträchtigt. Man fühlt sich bei Ihnen geblendet von zuviel künstlichen Reflexen, die ihre Ursache in einer allzureichlich verwendeten Chromatik haben. Ihre Logik in der harmonischen Verarbeitung ist nicht immer zwingend. Auch dem modernsten Empfinden muß Ihre Plastik oft gegen den Strich gehen. Das soll Sie aber nicht hindern, Ihre Lieder vorerst aus dem Manuskript öffentlich hören zu lassen. Dadurch würde Ihre Selbstkritik am ehesten gewinnen.

Dr. B. in K. Wir lasen die gedruckten Gaben Ihrer Muse mit Befriedigung über die Feinheiten Ihres lyrischen Empfindens und die treffliche Behandlung des satztechnischen Teils, der vielleicht da und dort eine natürlichere, freiere und künstlerisch mehr zusagendere Fassung zuließe. Bei eingehender kontrapunktischer Schulung würden sich Ihnen auch die dilettantischen Schwächen offenbaren, von denen Ihr Schaffen noch nicht ganz frei ist.

Neue Erwerbsmöglichkeiten für Blinde. Aus St. Petersburg wird uns geschrieben: Gewöhnlich sind nur Klagen zu hören hinsichtlich der kommunalen und sozialen Einrichtungen in Rußland, wo mit einer unnachahmlichen Routine unterschlagen und gestohlen wird. Erfreulicherweise darf man jedoch behaupten, daß für die Blinden Petersburgs in vortrefflicher Weise gesorgt wird. Eine musterhafte kleine Blindenstadt ist in der Pessotschnystraße vorhanden, die ein Deutscher, namens Grothe, gegründet hat. Sein Freund, der berühmte Bildhauer Marc Antokolsky, hat das Haus mit einem wundervollen sinnigen Ornament verziert. Gegenwärtig wird dort die handfertigkeitliche Arbeit erweitert durch die Einrichtung einer Werkstätte für M u s i k - k ä s t e n. Der Betrieb wird mit Hilfe von einem Petroleummotor in Bewegung gesetzt. Im übrigen aber erweist es sich, daß die Blinden durch ihr stark entwickeltes Feingefühl fähig sind, die Kästen ganz besonders weich und bequem auszupolstern, so daß die Instrumente vortrefflich darin ruhen und geborgen sind. Einer der Blinden der Anstalt, Dimitri S. Rajewsky, machte vor kurzem eine Reise durch Westeuropa, um sich mit Bildungs- und Erwerbsfragen, die für Blinde in Betracht kommen, vertraut zu machen. Auf Grund seiner hierbei gemachten Erfahrungen ging er an die Ausgestaltung der neuen Abteilung für Musikkästen heran. Des weiteren kam er auch auf die Idee, das F i s h a r m o n i u m in eine Art von Orchestrion für die geistliche Musik der Blinden zu verwandeln. — Der Versuch wurde unter den 115 Bewohnern der Petersburger Blindenstadt freudig begrüßt und verspricht einen guten Erfolg. —*ny.*

Einem Teil unserer Auflage liegt ein Prospekt der Firma **Carl Mohr, Gillersdorf i. Thür.,** bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Ein Skizzenbuch für die Jugend.

(Sechs leichte Klavierstücke.)

No. 5. Die Spinnerin.

Paul Zilcher, Op. 85. No. 5.



N. M.-Z. 1293



Else Schick gewidmet.

MONDLICHT.

(Theodor Storm.)

Matthäus Koch.

Mit zartem, verträumtem Ausdruck. (♩ = 76)




was in Ta-ges-glu-ten zur Blü-te nicht er-wacht, — es öff-net sei-ne
Kel-che und duf-tet in der Nacht. —
marc.
dolente
Wie bin ich solchen Friedens seit lan-ge, seit lan-ge nicht ge-
p
wohnt! —
rit.
Sei du in mei-nem Le-ben der lie-be-vol-le Mond! —
pp
pp
slentando
ppp

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Ein Skizzenbuch für die Jugend.

(Sechs leichte Klavierstücke.)

No. 5. Die Spinnerin.

Paul Zilcher, Op. 85. No. 5.





Else Schick gewidmet.

MONDLICHT.

(Theodor Storm.)

Matthäus Koch.




was in Ta - ges - glu - ten zur Blü - te nicht er - wacht, — es öff - net sei - ne
Kel - che und duf - tet in der Nacht. —
marc.
dolente
Wie bin ich solchen Friedens seit lan - ge, seit lan - ge nicht ge -
p
wohnt! — Sei du in mei - nem Le - ben der lie - be - vol - le Mond! —
rit.
pp
slentando
ppp

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

1911 Heft 11

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Der Todfeind der Schaffenden.

VOM Dornenweg des Schaffenden, von der Leidensschule des Komponisten ist in den letzten Jahren wieder gar viel gesprochen worden. Tonsetzer, deren Begabung, Können und redlich-lauteres Wollen außer Frage steht, griffen zur Feder, um auf unleugbare, schreiende Mißstände hinzuweisen; eine Autorität wie Prof. Wilhelm Altmann, dessen reiche Erfahrung und stets besonnenes Urteil seinen Worten doppeltes Gewicht verleihen, unterstützte sie aufs wirksamste. Was da von Klagen ertönte, von Vorwürfen laut wurde, ist genau so wahr wie alles, das ernsthafte Künstler, die diesen Namen verdienten und sich mit einwandfreien Mitteln zum Licht der Oeffentlichkeit, zum Erfolge hindurchzuringen suchten, seit undenklichen Zeiten stets gesagt und geschrieben haben. Kein Zweifel: die Kritik, die Leiter unserer Opernbühnen und Konzertinstitute, das Publikum — sie tun auch gegenwärtig alle miteinander den aufstrebenden Komponisten von Talent gegenüber nur in sehr bedingtem Maße ihre Schuldigkeit. Man kann das nicht oft, nicht nachdrücklich genug hervorheben.

Zu diesen Schuldigen indessen gesellt sich noch ein weiterer. Einer, in dem, wie mich die Erfahrungen von drei Jahrzehnten lehrten, die b e g a b t e n Komponisten ihren ärgsten Feind zu sehen und zu bekämpfen hätten. Es sind das die talentlosen Verfertiger von Liedern und Chorstücken, Symphonien und Opern. Ueber sie möchte ich heute einige Worte sagen, um einen nicht ganz entbehrlichen Beitrag zur Klärung der einschlägigen Fragen zu geben. Wenn unsereiner, der an den ersten und schwersten Waffengängen für Anton Bruckner, Richard Strauß und Hans Pfitzner teilnahm und sich durch das Eintreten für das „Recht der Lebenden“ von jeher sein Dasein sauer machte, sich über die in Betracht kommenden Verhältnisse einmal bündig und deutlich ausspricht, so ist er wohl hinlänglich vor dem Verdacht geschützt, etwas von der Verantwortung, die er berufsmäßig übernommen hat, auf Andere abwälzen zu wollen.

* * *

Auch dem Tonsetzer ist es nicht möglich, „in der Wahl seiner Eltern vorsichtig zu sein.“ Mit anderen Worten: er hat mit d e r Begabung vorlieb zu nehmen, die ihm die Natur in die Wiege legte. Diese Begabung ist nur in ganz wenigen, an den Fingern herzuzählenden Ausnahmen überwältigend stark. Und sie stellt auch nicht allzuoft eine Potenz dar, mit der sich, ausreichend richtige und gewissenhaft durchgeführte Schulung, strammen Fleiß und zähe, gradlinig vordringende Energie vorausgesetzt, selbst nur relativ originale Kunstwerte erzielen lassen. Am meisten wird fraglos von denen komponiert, die es über ein feineres oder gröberes Anempfinden nicht hinausbringen. Das klingt hart, entspricht jedoch den Tatsachen. W o b e i e s v ö l l i g g l e i c h g ü l t i g b l e i b t , o b a l l d i e s e T a u s e n d e v o n N i c h t - P o t e n t e n u n t e r d e m S o n n e n - u n d R e g e n d a c h d e r M u s i k a l i s c h - K o n s e r v a t i v e n o d e r u n t e r d e m d e r F o r t s c h r i t t l e r U n t e r s c h l u p f s u c h e n. Könnte man das gesamte seit den Tagen Johann Sebastian Bachs beschriebene Notenpapier in zwei Riesenhaufen aufschichten, so zwar, daß man dem einen alles zulegte, in dem Phantasie und Geist individuell heraustraten, dem anderen alles, dessen „Beschreiber“ bewußt oder unbewußt lediglich nachzeichneten und nachmalten, so würde die Aufsammlung des Unpersönlichen die des Persönlichen um Himalayahöhe überragen.

Unter den Vertretern des Unpersönlichen sind nun nicht wenige, die man ohne etwelche Herzbeklemmung füglich sich selbst überläßt. Beispielsweise die meist in einem Kathederboden festgewurzelten Gewohnheitsschreiber, die zu uns mit selbstgefälligem Lächeln sagen: „Bitte, besuchen Sie mich recht bald; aber nur nicht zwischen dreiviertel auf Zehn und halb Eins. Denn dann pflege ich zu komponieren.“ Oder die klebrigen Streber, die, dem Schöpfungsplan gemäß, eigentlich für das ehrenwerte Fach der Weinreisenden bestimmt, um jeden Preis im Gebiet der Tonkunst vorwärts zu kommen suchen, wenn nötig, auch über eine kleine Leiche gehen, und sich durch Betriebsamkeit eine gewisse Routine, durch Aufdringlichkeit und Flunkerei mancherlei Beziehungen erwerben. Besonderes Kennzeichen: man bleibt ihr Leblang darüber im unklaren, ob sie durch ihre Kompositionen den Befähigungsnachweis als Kritiker oder durch ihre Kritiken den Befähigungsnachweis als Komponist zu liefern beabsichtigen. — Eine hübsche Gruppe ist auch die der unbefriedigten Frauen, die wenigstens nach einem Musenkinde schreien. — Diese und ihnen verwandte Kategorien haben ihren Lohn dahin.

Weh, bitterweh wird's einem dagegen zu Mute, wenn man an die beträchtlich große Zahl derer denkt, die der Kunst mit aufrichtiger Hingabe zu dienen bemüht sind, ihre ganze Liebe, ihre ganze Kraft an ein Werk wenden, das sie nicht selten unter Leiden und Entbehrungen aller Art vollenden, die indessen nicht merken, daß ihnen schöpferische Begabung versagt ist, und die nun, guten Zutrauens voll, zu

uns kommen und sprechen: helft uns! Incipit tragoedia: nicht zum wenigsten das Drama derer, die nicht zu lügen gewohnt sind und die es doch für eine ausbündige Roheit halten, Jemandem, der seit Monaten, wenn nicht seit Jahren in banger Erwartung lebt, glattweg zu sagen oder schwarz auf weiß zu erklären, daß er kein Talent habe. Zweifellos soll man auch unter solchen Umständen keine Versprechungen machen, insofern man im Vorhinein darüber Klarheit hat, daß sie nicht zu halten sind. Aber für das Vergehen von Viertelsversprechungen, für den nicht völlig einwandfreien Gebrauch von Redewendungen, die der Hoffnung den Weg nicht ganz verrammeln, von Komplimenten und Freundlichkeiten, die durch längeren Gebrauch bereits etwas abgeschliffen sind, trage ich unter solchen Verhältnissen auf mildernde Umstände an. Nichtsdestoweniger geschieht es mehr als einmal, daß ein Kapellmeister oder Kritiker es fertig bringt, dem Betroffenen auf schonende Art, die den Herzenstakt nicht vermissen läßt, die schmerzhafte Wahrheit darzulegen.

Dagegen ist's fast schon als achtes Weltwunder zu preisen, wenn der, an den man solchergestalt beschwichtigenden Zuspruch richtet, diesen so einschätzt, wie er gemeint ist. Gewöhnlich hört, wie es in Goethes „Iphigenie" heißt: „der Andre von allem nur das Nein." Böse Geister beginnen in ihm zu rumoren: bohrendes Mißtrauen, geistesverwirrender Zorn, blind wütender Rachewahn. Zeiten gab's, in denen mir Gesänge, Textbücher, Partituren sozusagen im Flockenwirbel auf den Schreibtisch schneiten, mit dem üblichen Begleitbrief, in dem zum mindesten eine „freundliche Begutachtung" erbeten wurde. Nicht gar häufig durft' ich ermutigen; zumeist war nach Pflicht und Gewissen zu raten, vom Dichten oder Komponieren abzustehen. Ob ich nun im letzteren Falle dem, den ich doch nicht aufgesucht, sondern der mich in Anspruch genommen hatte, stundenlang gütlich zuredete, ob ich Briefseite über Briefseite schrieb, um einen ablehnenden Bescheid in allen Einzelheiten zu motivieren und in eine möglichst milde Form zu kleiden: in der Regel gab man mir zu erkennen, daß man mich für voreingenommen, parteiblind, oberflächlich, beschränkt, schlechtgebildet, kaltherzig, mit uneingefordertem Rat aufdringlich, wo nicht gar für größenwahnsinnig hielte. Und fast ausnahmslos folgte ein Racheakt in Gestalt von übler Nachrede oder Intrige auf berufsmäßigem oder gesellschaftlichem Gebiete. Aehnlich, wie die „Rache" kaum je ausblieb, wenn man jemandem, der für eine Referenten- oder Lehrstellung empfohlen sein wollte, als einem nicht genügend Befähigten nicht das Wort zu reden vermochte. So wie mir ging und geht es gar manchem Kollegen, der fest in seinen Schuhen steht. Ist denen, die zu glauben scheinen, daß just nur der Komponist einen Dornenweg wandeln müsse, denn wirklich nichts vom D o r n e n w e g d e s K r i t i k e r s bekannt, der sich auf keinerlei Freundeswünsche, keinerlei Vereinsklüngel, keinerlei Parteiparole festnageln läßt — was übrigens nur seine verdammte Schuldigkeit ist? Wer macht d i e s e n Weg zu einem Dornenweg? Nicht d i e Tonsetzer, denen etwas einfällt. Mit ihnen versteht man sich. Auch dann, wenn man einmal zu verzeichnen hat, daß ihnen ein Werk mißriet. Vielmehr die Unfähigen, die Nicht-Potenten. Aus ihren Reihen gehen die Hetzer und Brunnenvergifter hervor, die uns die Freude daran verleiden, für die Fähigen einzutreten. Des Weiteren: sicherlich gibt es faule oder schlaff gewordene Kapellmeister, die sofort Leibweh bekommen, wenn man in ihrer Gegenwart das Wort „Novität" ausspricht — zumeist sind es die gleichen, die bei der Probe den „Fidelio" in einer halben Stunde durchjagen, auch wenn ihnen der ganze Vormittag zur Verfügung steht. Doch fehlt es auch nicht an Dirigenten, die, kaum daß sie spät Abends den Taktstock bei Seite gelegt haben, bis tief in die Nacht hinein noch tintenfeuchte Partituren lesen. Die besten, eifrigsten Freunde der Jungen und Aufstrebenden. Und — Ironie des Schicksals! — gerade ihnen sucht man ihr Wirken nach Möglichkeit zu verleiden: „Bist Du nicht willig — führst Du m e i n Werk nicht auf, so brauch' ich Gewalt — so versetz' ich Dir eins beim ...... Tageblatt, dessen wohlbestallter Kritiker zu sein ich die Ehre habe." Eins und noch eins. Heute einen Nadelstich, morgen einen kräftigen Stoß. Letzteren natürlich hinterrücks. Wir alle kennen die Orte, wo die Kapellmeisterhetze förmlich zum Sport geworden ist. Blicken wir hinter die Kulissen: wer sind da gemeiniglich die Hauptstänker? Die Unfähigen. Schließlich zieht sich der gründlich Verstimmte und Verärgerte mit einer gewissen Einseitigkeit auf seinen Bach und seinen Beethoven zurück. Dafür mögen sich dann die unter den Lebenden, die in Tönen etwas zu sagen haben, bei denen bedanken, die sich allein in Klatsch, Intrige und Wühlarbeit als Fähige erweisen.

* * *

Wer lesen kann, wird mich nicht mißverstehen. Es ist keine Schande, unproduktiv zu sein, in der Kunst wie im Leben. Doch es ist mehr als thöricht, wenn einer es seine Mitmenschen entgelten läßt, daß er nicht zu den geistig Produzierenden gehört. Hauptsächlich deshalb, weil er — wie oben dargelegt — dadurch die auf Förderung Angewiesenen, die wirklich „Schaffenden" indirekt empfindlich schädigt. Soweit er direkt Gemeinheiten begeht, müssen die Betroffenen sich um der Ehre ihres Namens willen allerdings im Einzelfalle wehren, sich aber p r i n z i p i e l l damit abfinden. Denn es ist billig, daß jeder Luxus bezahlt wird. Nun vollends der größte Luxus, den man sich in diesem Dasein gestatten kann: ein anständiger Mensch zu bleiben und nicht zu lügen. Hingegen darf es auch nicht Wunder nehmen, daß von denen, die durch das von Liszt und Bülow gegebene Beispiel zu gemeinnützigem Wirken angefeuert wurden, jetzt einer nach dem anderen die freiwillig geleistete Hilfstätigkeit an den Nagel hängt und sich auf die Ausfüllung des engeren Pflichtenkreises beschränkt.

Liegt jedoch den „Schaffenden" daran, daß in den Kapellmeistern und Kritikern, die guten Willens sind, die ihnen vielfach verleidete Freude am Helfen wieder neu belebt werde, so mögen sie sich zusammentun und das Ihrige dazu beitragen, daß mit den Schädlingen unter den Unfähigen nach Möglichkeit aufgeräumt werde. Schlecht zu komponieren läßt sich freilich Jemandem ebensowenig verbieten als schlechte Verse zu machen. Aber man kann die Forderung erheben — und so lange auf sie pochen, bis sie durchgesetzt ist —, daß unsere Konservatorien nur solche junge Musiker als Kompositionsschüler annehmen und b e h a l t e n , die Besseres zeigen als Anlage zu äußerlicher Geschicklichkeit in der Satztechnik: nämlich Anlage dazu, sich schaffend geltend zu machen. Man erspare sich den Schein-Einwand, daß beim Tonsetzer die „Selbständigkeit" erst allmälig hervortrete! Es handelt sich hier doch nicht um die Originalität eines Beethoven oder Wagner, sondern um eine relative Selbständigkeit. Diese vermag sich schon in den ersten Versuchen kundzugeben — wie jeder weiß, der einmal Schülerarbeiten durchgesehen hat. An einer Kleinigkeit, einem Uebergang, dem freien Eintritt einer Mittelstimme ist's zu merken; es braucht keineswegs immer gleich die bekannte Löwenklaue vorzugucken!

Man kann ferner auf die frei tätigen Lehrer der Komposition einen gerechtfertigten moralischen Druck ausüben und ihnen nahelegen, solche von ihrer Schwelle wegzuweisen, die sich vom Anbeginn als dürftige Nachahmungs- oder Nachäffungs-Naturen charakterisieren. Es gereicht einem angesehenen Musiker wahrlich nicht zur Ehre, wenn ein Unfähiger sich darauf steift oder gar damit Reklame macht, er sei so und so viele Jahre hindurch der Privatschüler des Herrn Professors X.... oder Th.... gewesen.

Man kann weiterhin erwägen, ob es nicht Sache der für die materielle und geistige Wohlfahrt ihrer Mitglieder so segensreich wirkenden Tonkünstlervereine sei, dem von

den Anwalts-, den Aerztekammern, von verschiedenen Schriftstellervereinigungen aufgestellten Beispiel folgend eine Art „Ehrenrat" zu schaffen, der einerseits dafür sorgt, daß ein einem Komponisten seitens eines Kapellmeisters unzweideutig, ohne Vorbehalt gegebenes Aufführungsversprechen, das ja auch Ehrensache ist, eingelöst werde. Der anderseits Klagen entgegennimmt, wenn ein dem Verein angehörender Komponist, ausübender Musiker, Kritiker, eine gegen die Standesehre verstoßende oder sittlich anfechtbare Handlung begangen hat, und der dann in Anlehnung an die bei den genannten Kammern und Vertretungen geltenden Grundsätze darüber befindet. Der sich vor allem auch über Konflikte ausspricht, wie sie sich aus der stets heiklen Doppeltätigkeit dessen, der reihum komponiert und kritisiert, nur zu leicht ergeben [1]. Es wird für die soziale Stellung der Tonkünstler von höchster Bedeutung werden, wenn sie fortan ihre Standes- und Berufsehre energischer schützen!

Endlich: die Musiker von Phantasie und Geist mögen doch auch ihrerseits einmal denen, die sich widerrechtlich in ihre Kreise drängen, ordentlich den Standpunkt klar machen und sie mit einem entschiedenen Ruck von ihren Rockschößen abschütteln! Vielleicht finden sie mit offener Rede bei ihren Pseudokollegen mehr Gehör als die Dirigenten, „die ja doch alle miteinander krasse Egoisten sind", oder die Kritiker, „die ja doch alle miteinander nichts verstehen". So mögen sie denn den Notenschreiberlingen sagen, daß es außer dem Parnaß noch andere recht schöne Berge gibt. Daß ein guter Orchestergeiger der Allgemeinheit tausendmal mehr nützt als ein schlechter oder selbst als ein mittelmäßiger Komponist — wobei füglich zu betonen wäre, daß überhaupt Niemand auf die Welt kommt, um seiner persönlichen Lust zu fröhnen, sondern einzig und allein, damit er der Allgemeinheit diene. Es ist freilich nicht leicht, seinen Ehrgeiz und seine Neigung auf eine neue Ton- und Berufsart zu stimmen. Doch Unzählige haben im bürgerlichen Leben aus Mangel an Mitteln eine andere Laufbahn als die von ihnen in jungen Jahren erträumte einschlagen oder sonst liebgewordenen Hoffnungen aus triftigen Gründen entsagen müssen — und haben sich beschieden, ohne nach Außen hin viel Wesens davon zu machen. Weshalb legen gerade die Komponisten, die ihr Beruf aufgibt, so viel Wert darauf, sich vor der Oeffentlichkeit mit einem kleinen Scheit Märtyrerholz anzurußen?

* * *

Zum Beschluß noch ein freimütiges Wort an die in Wahrheit Schaffenden. So sehr sie zu der Erwartung berechtigt sind, von den dazu Berufenen ausgiebig und nachhaltig, mit selbstlosem Einsatz der ganzen Persönlichkeit des Helfers gefördert zu werden, so mögen sie doch nie daran vergessen, daß das Entscheidende das sich aus eigener Kraft Vorwärtskämpfen ist und bleibt. Das klagende Lied vom verkannten Genius und der stumpfen Menschheit ist durch hirnarme Wagner-Schwätzer, die nicht hinter den Meister zurück und nicht über ihn hinausdenken konnten, schon derart abgesungen worden, daß es fast zum Geplärr wurde. Neuerdings stimmen vollends gar zu viele, die nicht bei den ersten Anläufen zum Trionfo gelangen, ein wehleidig tränenschweres Lamento an. Das ist nicht männlich. Es steht ja nicht geschrieben, daß Ansehen und Erfolg jedesmal durch eine langjährige Hungerkur erkauft werden müssen. Keine dümmere Phrase als die, daß sich das Talent unter allen Umständen „von selbst" Bahn breche. Doch stünden unzählige Millionen zu unserer Verfügung und wollten wir sie dazu verwenden, den begabten jungen Tonsetzern auch das kleinste Steinchen aus dem Wege zu räumen: wir würden ihnen damit wahrhaftig den schlechtesten Dienst leisten. Wie ein Jeder, aus dem etwas Rechtes werden soll, so braucht auch der Komponist den Kampf, um seinen Willen zu stählen und sein Können zurechtzuhämmern. Wem unter den Alt- und Jungmeistern der schöpferischen Musik ist denn schon bei seinem Eintritt ins tätige Leben gleich die große Ehrenpforte errichtet worden? Soll ich hier, vor Fachvertrauten, etwa aus dem „Jahn" die Schicksale Mozarts oder aus dem „Thayer" die Beethovens ausschreiben? Soll ich „die Geschichte Hans Pfitzners", die ich vor sechzehn Jahren in einigen Blättern zum erstenmal erzählte, bis 1911 ergänzen? Und Richard Strauß, den seine Neider gern einen Glückspilz nennen? Wer seiner Werdezeit Augenzeuge war, der weiß, daß die Münchner Niederträchtigkeiten — das herkömmliche Gegengeschenk der Isarstadt an alle, die ihr geistiges und künstlerisches Wirtschaftskapital bereichern — ihm einstmals hart, sehr hart zusetzten. Klingt's heute nicht wie ein Märchen, wenn ich berichte, daß Jemand — ich habe vergessen, wer es war — seinerzeit an die zwei Monate herumlaufen mußte, bis sich ein Konzert „zusammenbringen" ließ, durch das zum erstenmal die Aufmerksamkeit des größeren Publikums auf Max Reger gelenkt wurde? Genug, genug! —

Kämpft, so lange noch ein Funken Energie in Euch aufzuckt! Kämpft bis zum letzten Athemzuge! Denn der Kampf ist unser aller Bestimmung.

Aber kämpft mit ehrlichen Mitteln!

Arco. **Paul Marsop.**

[1] Als Gegenargument wird von solchen, denen die Erörterung dieser Frage unangenehm ist, der Gemeinplatz vorgebracht, daß auch Weber und Schumann, Berlioz und Wagner Kritiken schrieben. Worauf zu erwidern, daß wir dem, der sich vor unseren Augen als neuer Berlioz oder Wagner enthüllt, mit größtem Vergnügen unsere sämtlichen Grundsätze opfern werden. — Auch dem gegenüber, der sich mit Sorgen und Entbehrungen durchs Leben schlägt, wird man sich eher mit einer derartigen Doppeltätigkeit abfinden. Bei Anderen dünkt es uns mehr als verwunderlich, wenn sie freiwillig sich täglichen unvermeidlichen Pflichten-Kollisionen aussetzen. —

Für den Klavierunterricht.

W. A. Mozart: Fantasie c moll (Köchel No. 475).

Komponiert 20. Mai 1785.

1785! Wer merkt heute diesem Werke eines Neunundzwanzigjährigen sein schon recht hohes Alter an! Keine Spur von Staub hat sich angesetzt, es wirkt heutzutage ebenso taufrisch und herzerquickend wie vor etwa hundert Jahren.

Unter Mozarts Klavierwerken steht diese Fantasie, was Genialität der Konzeption anbelangt, unbedingt obenan. Ja, ich gehe weiter und sage, unter allen Fantasien, mit einziger Ausnahme der unvergleichlichen chromatischen von J. S. Bach, nimmt sie die erste Stelle ein; in der ganzen Literatur, die chromatische stets ausgenommen, gibt es auch keine, welche dem Begriffe einer Fantasie mehr entspräche wie die Mozartsche. Weder Schumanns op. 17, noch Chopins op. 49 oder die Lisztsche „Après une lecture du Dante", der Hummelschen, Beethovenschen (op. 77), Mendelssohnschen, Schubertschen u. a. gar nicht zu gedenken, kommen ihr darin gleich. Was Freiheit der Modulation anbelangt, darf sie geradezu Bachs großen Werken für die Orgel an die Seite gestellt werden. Wie weit Mozart, der unerschrockene Neuerer, seiner Zeit vorausgeeilt, läßt sich aus ihr ersehen. Gleich der Verzicht auf die chromatische Vorzeichnung — die Tonart ist doch c moll? — ist ein nicht gerade bedeutungsloser Beweis hohen Mutes und für damals jedenfalls neu; erst in jüngster Zeit ist man wieder auf die Idee gekommen, der bereits von Mozart eingeführten Schreibweise näher zu treten.

Die Fantasie wird mit folgendem prächtigem Thema eröffnet:



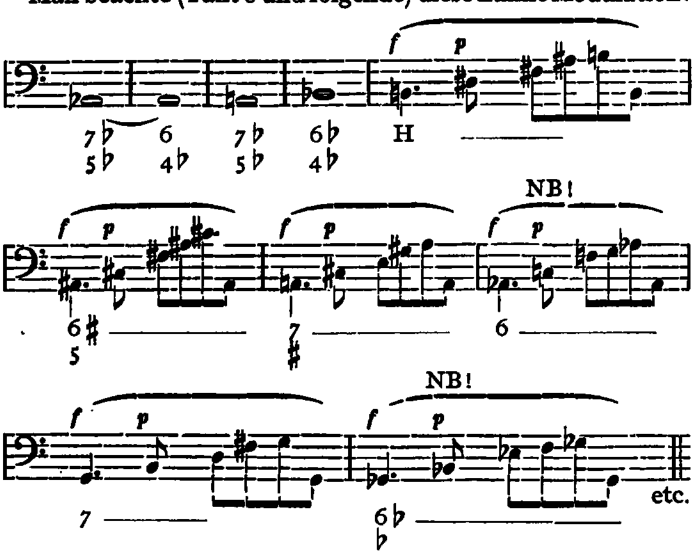
Dem Meister wurden die Grenzen des Tonsystemes zu enge; das erweiternde fis — Leitton zur Dominante — ist für seine Zeit höchst fortschrittlich. Eine ähnliche Stelle findet sich übrigens auch in der g moll-Symphonie, II. Satz, nämlich:



Der Doppelschlag des 3. Taktes muß ohne Hast in aller Ruhe gesangreich gebracht werden:

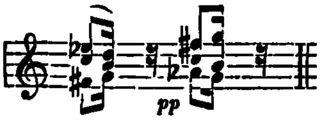


Man beachte (Takt 6 und folgende) diese kühne Modulation:

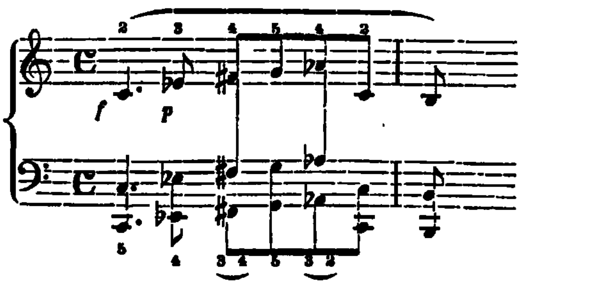


Das nenne ich Genialität!

Wie leicht, wie ungezwungen, wie herrlich klingend fließt alles dahin! Nach dieser weitausholenden Modulation folgt ein Ruhepunkt, nämlich eine wundervolle, echt Mozartsche Gesangsstelle auf D, die hinsichtlich Tongebung und Tonverbindung feinste Wiedergabe erfordert. Das Hauptzeitmaß des Adagio nehme man nicht zu langsam, nicht starr im Vortrage. Den ersten Takt denke man sich vom Streicherchor ausgeführt, Stellen, wie diese



von Holzbläsern. Man vergesse auch nicht das *pp* im 2. und ähnlichen Takten. Zur Erzielung eines legatissimo wäre folgende Verteilung auf beide Hände vielleicht erwägenswert:

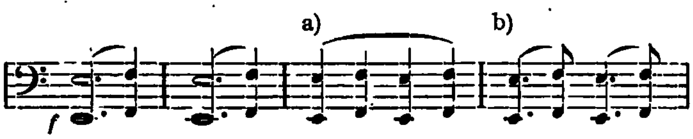


Den letzten Takt vor dem Allegro ritardiere man ein wenig.

Wegen des Kontrastes gegen das Vorhergegangene fasse man dieses Allegro selbst nicht zu schwächlich an, freilich auch nicht zu derb, hervorragend peinlich sei man in rhythmischer Hinsicht. Takte wie

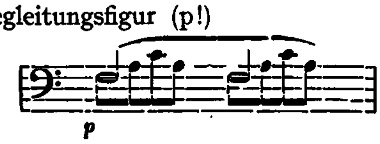


können gar nicht genau genug genommen werden, sollen sie ihres Hauptreizes, des rhythmischen nämlich, nicht entkleidet werden. Das Motiv

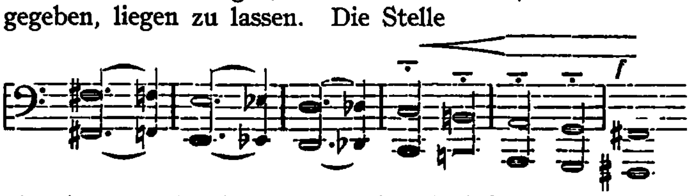


phrasiere man wie angegeben und sei sich der Wandlungen, die es durchmacht (a: Verkleinerung, b: rhythmische Veränderung) vollkommen bewußt. Pedalgebrauch natürlich dabei ausgeschlossen. Die Begleitung der rechten Hand spiele man nicht etwa tremolando, sondern genau eingeteilt, allerdings o h n e Betonung des rhythmischen Pulses.

In der Begleitungsfigur (p!)



würde ich vorschlagen, den ersten Baßton, wie hier angegeben, liegen zu lassen. Die Stelle



phrasiere man in dieser Weise, eingedenk ihres Ursprunges. Der Absturz Fis 7♭ vollziehe sich streng im Takte, die letzten Töne



ein wenig zurückgehalten. Die nun folgende Kadenz werde mit überlegener Brillanz ausgeführt, natürlich auch der Oktavengang; derselbe darf gegen das letzte Viertel gleichfalls etwas verlangsamt werden. Ich bin dafür, ihn mit der rechten Hand allein auszuführen. Erst wenn sich die Unmöglichkeit zeigen sollte, ihn mit der erforderlichen Virtuosität herauszubringen, erst dann mag er in beide Hände verteilt werden. Immerhin wirkt diese unzulängliche Art der Wiedergabe dilettantisch und als testimonium paupertatis. Der Dominantseptakkord auf F bietet nun genügend Zeit, sich von der „Strapaze“ zu erholen und neu gestärkt riskiere man in flottem Zeitmaße (selbstverständlich ohne Pedal) die chromatische Skala bis



In diese sechs überleitenden Noten lege man, wie Mozart sich ausdrücken würde, „ebensoviel Expression als Gusto“; auf den Fermaten verweile man nicht zu lange. Das sogleich anschließende liebenswürdige Andantino wird gerne zu langsam genommen. Andantino als Diminutiv von Andante heißt zwar wörtlich „ein wenig gehend“, wäre also eigentlich langsamer als Andante. Zweifellos ist es aber auch hier wie meistens anderwärts schneller gemeint

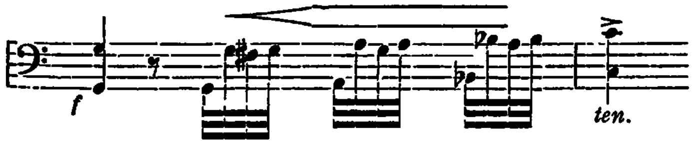
als Andante, etwa Andante con moto. Der Satz, ein echter Mozart, werde bis zum Più Allegro bei zarter Tongebung anmutig ausdrucksvoll und mit feiner Schattierung gespielt. Bei der Stelle



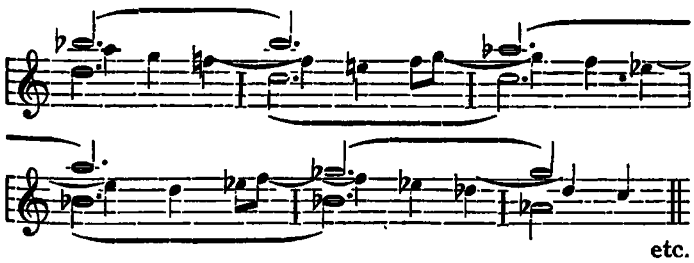
die begleitende Baßstimme j a n i c h t k l o p f e n. Im 6. Takte vor dem Schlusse beachte man *pp*



Più Allegro, flott und kräftig, aber nicht lediglich als Fingerübung aufzufassen. Die aufsteigende Baßfigur poltere man nicht; sie werde durch < im Ausdrucke belebt, etwa



Die Stimmführung

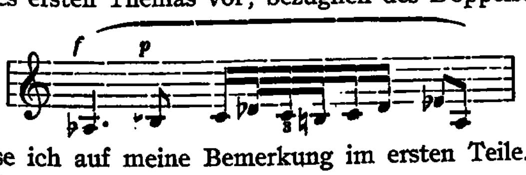


etc.

erscheine in voller Klarheit.

Mozart bezeichnet die ganze Stelle mit F; erst im 16. Takte findet sich decresc. eingezeichnet. Im Interesse der Mannigfaltigkeit des Vortrages jedoch möchte ich, namentlich auch in Rücksicht auf unsere klangvollen Instrumente vorschlagen, dieses decresc. bereits im 10. Takte beginnen zu lassen und bis zum 17. Takte auszudehnen. Die As dur-Stelle (Takt 15 u. folgende) erheischt größtes Legato und ruhigen, ausklingenden Vortrag (jedoch streng im Takte!). Derselbe erhebe sich von Takt 17 an zu dramatischem Ausdrucke; gewissermaßen instrumentale Singstimmen von Orchesterakkorden unterbrochen. Bei dem Eintritte des g moll — cresc. — werde der Vortrag durch vier Takte ziemlich heftig gesteigert, um allmählich zu erschlaffen (rallentando) — nicht zu vergessen der sf auf dem 4. Achtel jedes Taktes —; die vier letzten Takte vor dem Eintritte des Adagio als vorbereitende Spannung sind diminuendo zu bringen, der letzte insbesondere quasi niente.

Ernst und gemessen trage man die nun folgende Wiederkehr des ersten Themas vor; bezüglich des Doppelschlages



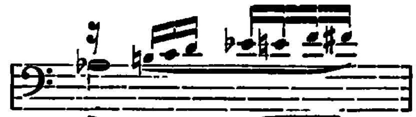
verweise ich auf meine Bemerkung im ersten Teile. Zum Sextakkord auf F



und verminderten Septakkorde auf Fis bediene man sich des Pedales, wogegen der folgende Takt o h n e P e d a l piano ausdruckslos dim. vorzutragen wäre. Die Stelle



nehme man im Ausdrucke sehr warm, den kadenzierenden Schluß der absteigenden Terzen dagegen zart. Das gleiche gilt auch von der Wiederholung. Das As des Trugschlusses und die Tenorstimme hebe man beide Male geschmackvoll gebunden hervor,



genau beachte man den Wechsel der dynamischen Zeichen F und piano. Sehr zart werde auch der Abschluß gespielt:



jedoch heftig und feurig die durch drei Oktaven aufsteigende c moll-Skala; der letzte Akkord entschieden, genau ein Viertel. Die angefügte Sonate (Köchel No. 457), die Mozart bereits am 14. Oktober 1784 komponierte, steht zur vorliegenden Fantasie in keinem inneren Zusammenhange, ich glaube daher von einer eingehenden Besprechung dieses Werkes vorerst absehen zu können.

Recht selten nehmen Künstler Veranlassung, die überwältigenden Schönheiten dieser Fantasie zu vermitteln, meistens wird dieses wundervolle Werk als Erziehungsfutter für talentvolle und talentlose Schüler benützt. Die Wiedergabe ist dementsprechend fast stets mehr oder weniger verstümmelt. Mozart aber vollendet schön zu spielen, erfordert eine Reife des Geschmackes und des Kunstverstandes, die gewöhnlich dem Normaltalente in diesen Jahren nicht eigen ist. Somit hört man Mozart meistens zwar technisch korrekt — er gilt in dieser Beziehung nicht für schwer —, das ist aber auch alles. Auf Geist und Anmut, beides Hauptfaktoren Mozartscher Kunst, muß in der Regel verzichtet werden. In späteren Semestern gilt er überhaupt als „überwunden", d. h. man übt seine Kräfte je nach seiner „Richtung" lieber an Liszt, Chopin, Brahms, vielleicht auch an Reger und anderen Modernen; durch diese Opfer auf dem Altare der Kunst glaubt man sowohl sich als den genannten Meistern einen besseren Dienst zu erweisen. Vielleicht. — Wie viel Bildung in jeder Hinsicht dazu gehört, Mozartsche Musik sowohl ausführen als genießen zu können, begreift der freilich nicht, dem diese Bildung fehlt.

In neuerer Zeit mehren sich wieder die Bemühungen, Mozart zu verkleinern, sein Andenken zu schmälern. Allen denen, die hiedurch wahrscheinlich ihren eigenen Ruhm zu vergrößern vermeinen, sei hiemit verziehen, doch möchte ich ihnen (zur Beherzigung) einen Ausspruch Richard Wagners entgegenhalten (Ges. Schriften I, über deutsches Musikwesen), der da lautet:

. . . „das ungeheuerste Genie aber erhob ihn über alle Meister aller Künste und aller Jahrhunderte."

München. **Prof. Heinrich Schwartz,**
Kgl. Bayr. Hofpianist.

Beiträge zur Bach-Kritik.

Unter diesem Titel hat noch kurz vor Ende des vergangenen Jahres *Johannes Schreyer* eine kleine Schrift erscheinen lassen (Verlag Holze & Pahl, Dresden), die nicht verfehlen wird, in den Kreisen, die sie angeht, Aufsehen zu erregen. Der Verfasser, den man als den Schöpfer einer der besten neuzeitlichen Harmonielehren kennt, geht darin der zünftigen Wissenschaft gar kräftig zu Leibe und macht gleichzeitig den Versuch, einer ganzen Reihe von Problemen, deren Lösung bisher die Historiker als ihr erbangestammtes Vorrecht für sich in Anspruch nahmen, von einer wesentlich anderen Seite her beizukommen: von der musikalischen. Und man wird ruhig zugeben müssen, daß die Art seiner Beweisführung ebenso bestechend ist wie das Resultat überzeugend. Vor irgend einer Autorität Reverenzen zu machen, ist nicht Schreyers Art. Im Gegenteil, sein Buch liest sich wie eine Kampfschrift gegen die bisherige Bach-Forschung, deren Methode ja vorwiegend die historische war, im allgemeinen, und gegen *Spitta* und die Irrtümer, die auf sein Konto zu schreiben sind, im besonderen. Spittas Einfluß ist allerdings ganz außerordentlich gewesen, von jenen Tagen an, da er seinen Willen in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft selbst der Meinung und dem Urteile von Musikern wie Mendelssohn, Brahms und Robert Franz gegenüber mit Erfolg durchzusetzen wußte, bis heute, wo noch jeder, der über Bach und seine Werke schreibt, eben sein Gebäude auf den Spittaschen Grundpfeilern aufführt. Diese sind jedoch durchaus nicht in jedem Punkte so tragfähig, wie man gemeinhin annahm, und eine Nachprüfung erscheint sehr geboten, weil Spitta seiner allerdings ganz bedeutenden wissenschaftlichen Bildung keine gleichwertige musikalische gegenüberzustellen hatte, ein Mangel, der überall dort am fühlbarsten in die Erscheinung tritt, wo über Echtheit und Unechtheit Bachscher Kompositionen zu entscheiden war. Hier gilt es eben doch noch ganz andere Merkmale heranzuziehen als Wortlaut des Titels, Handschrift und Wasserzeichen des Papieres. Die Folge ist, daß die große Bach-Ausgabe so manches Stück aufweist, das Bach ganz sicher n i c h t geschrieben hat. Schreyer argumentiert im Gegensatze zu Spitta in erster Linie aus dem Tonsatze heraus. Nun ist ja gewiß, daß sich auch bei Bach Verstöße gegen die Regeln des strengen Satzes finden, aber diese stehen ganz vereinzelt da im Verhältnisse zu der Menge des von ihm Geschaffenen und sind lediglich, wie sich Schreyer ausdrückt, den Verstößen gegen Grammatik und Stil zu vergleichen, die auch von den sorgfältigsten Stilisten hin und wieder begangen werden. Denn im ganzen ist der Bachsche Kontrapunkt ein Muster korrekter und logischer Stimmführung. Infolgedessen muß als wesentlicher Leitsatz für die Bach-Forschung gelten: „K o m m e n i n e i n e r m i t B a c h s N a m e n g e z e i c h n e t e n H a n d s c h r i f t g r o b e S a t z f e h l e r u n d u n l o g i s c h e H a r m o n i e w e n d u n g e n i n g r ö ß e r e r Z a h l v o r , s o i s t e s h ö c h s t u n w a h r s c h e i n l i c h , d a ß B a c h d e r A u t o r d i e s e r K o m p o s i t i o n s e i“. So sind es gerade eine Anzahl von den Stellen, die oft genug angezogen worden sind, um Bachs Freiheit dem Quinten- und Oktavenverbot gegenüber zu dokumentieren, welche Schreyer zur Erbringung des Beweises der Unechtheit einzelner Kompositionen ins Feld führt. Und die Gegner seiner Meinung werden Mühe haben, ihn zu widerlegen, denn der Verfasser der Beiträge zur Bach-Kritik kennt seinen Bach und die einschlägige Literatur, vor allem die der Generalbaßschulen des 18. Jahrhunderts wie nur einer. Er stellt an ihrer Hand fest, daß man allerdings mit einigen zufälligen falschen Fortschreitungen nicht allzu streng ins Gericht ging, wenn es sich um das Abspielen unbezifferter Bässe, also um das Extemporieren, handelte. Aber zwischen Abspielen und schriftlicher Ausarbeitung war damals genau derselbe Unterschied, der heute noch besteht. Man „darf in der Musik Improvisation und Komposition nicht gleich bewerten oder gar folgern: Grammatische und stilistische Fehler, die beim Improvisieren zur Not durchgehen mögen, dürfe man auch in einer ausgearbeiteten Komposition durchgehen lassen.“ Das ist ganz zweifellos richtig. Wenn sich in einem Bach zugeschriebenen Werke also Verstöße gegen den reinen Satz zeigen, so ist nur dreierlei möglich: entweder verbindet der Meister damit eine ganz gewisse Absicht, oder die Stelle erweist sich als Flüchtigkeitsfehler, oder endlich: das Werk ist nicht von ihm. Ein viertes gibt es nicht.

Sieht man sich nun die von Schreyer angezogenen Beispiele an, so wird wohl niemand hinsichtlich der ganz mangelhaften Stimmführung an eine besondere Absicht Bachs glauben, noch weniger wird man ihm solche Verstöße gegen Reinheit und Wohlklang als Flüchtigkeitsschnitzer in die Schuhe zu schieben wagen dürfen, noch dazu in dieser Häufung, man müßte denn geradezu behaupten wollen, Bach habe keine Ohren für derartige Fehlerkonglomerate, die jedem Konservatoriumsschüler einen Ruck geben, besessen. Es bleibt also nur die eine Möglichkeit: Bach ist nicht der Autor dieser Stücke. Das gilt vor allem von den „acht kleinen Präludien und Fugen“, von denen sogar noch *Schweitzer* meint, bis auf den heutigen Tag sei keine bessere Orgelschule als diese Sammlung geschrieben worden. In der Hitze des Gefechts freilich ist es Schreyer passiert, daß er einmal Parallelen sieht, wo keine vorhanden sind. Er zitiert den Schluß des fünften Präludiums folgendermaßen nach der Ausgabe Peters:



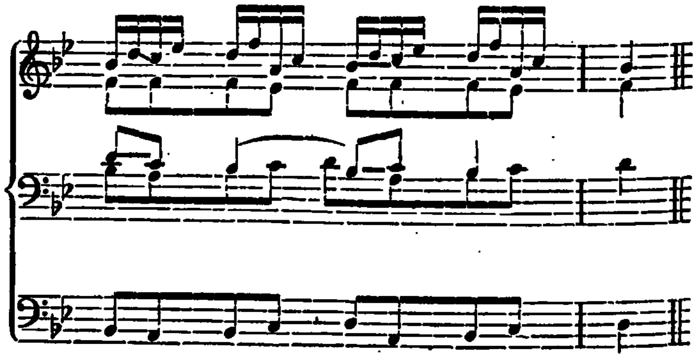
Nun ist aber doch ganz klar, daß das erste Viertel *d* des obersten Systems nach *c* und n i c h t , wie Schreyer durch einen Balken andeutet, nach *e* geht. Damit fallen aber sofort alle von ihm angenommenen Fehler bis auf die geringfügige Parallele zwischen dem Sopran und der Oberstimme des zweiten Systems, aus der sich irgendwelche Schlüsse schlechterdings nicht ziehen lassen. Die große Bach-Ausgabe bringt diese Takte in folgender Form:



in der der Satz vom dritten Viertel ab fünfstimmig bleibt, was ganz zweifellos in der Absicht des Komponisten gelegen hat und aller Wahrscheinlichkeit nach nur durch einen Irrtum des Kopisten verstümmelt sein dürfte. Eine ähnliche Stelle aus dem achten Präludium sieht bei Schreyer so aus:



Das ist gewiß unbeholfen genug. Die ganze Verlegenheit, in der sich der Komponist dabei befand, wird aber erst klar, wenn man den Versuch macht, die Form wieder herzustellen, in der der Takt entworfen worden ist. Die unterste, fünfte, Stimme war ursprünglich eine reguläre Verdoppelung der vierten und demnach so gedacht und wahrscheinlich auch konzipiert:



In dieser Form fallen zwar die von Schreyer monierten Oktaven zwischen dem vierten und fünften Achtel weg. Dafür ergeben sich aber noch weit schlimmere zwischen dem fünften und sechsten, so daß der Komponist das kleinere Uebel dem größeren vorgezogen und die genaue Verdoppelung des Basses unterbrochen hat. Dieses Experimentieren und die trotz alledem noch ins Auge springende Unbeholfenheit der Stimmführung sprechen beinahe eine noch deutlichere Sprache gegen die Urheberschaft Bachs an diesen Stücken als die von Schreyer getadelten Parallelen. Aehnlich schlimm wie in diesen Takten sieht es in der ganzen Sammlung aus. Trotzdem ist ihre Echtheit bisher von niemanden bezweifelt worden. Sie steht eben in der großen Bach-Ausgabe, und damit gilt im allgemeinen ihre Integrität für bewiesen. Außer den acht kleinen Präludien und Fugen lehnen die „Beiträge zur Bach-Kritik" noch als nicht von Bach herrührend ganz oder teilweise ab: die Baßarie aus „Amore traditore", das große Notenbüchlein der Anna Margarete Bach, die Fuge für Violine mit Generalbaßbegleitung in g moll (43. Jahrgang der Bach-Ausgabe), eine der Flötensonaten mit beziffertem Baß aus demselben Jahrgang, die letzte der sechs Violinsonaten und natürlich die Lukaspassion. Letztere ist bis in die allerjüngste Zeit immer noch ab und zu unter dem Namen des Thomaskantors zur Aufführung gebracht worden, obgleich ihre Unechtheit wohl allgemein feststand. Nach den Schreyerschen Darlegungen wird es nun endgültig damit vorbei sein, denn so von Fehlern allerschlimmster Art, wie dies aus den von ihm zusammengestellten Beispielen erhellt, so quintig, ungeschickt und voller Leittonverdopplungen konnte jemand, der die Matthäus-Passion geschaffen hat, keine zwei Takte, geschweige eine ganze große Passionsmusik schreiben. — Wenn nun auch, wie das zu erwarten steht, die Anhänger Spittas auf dem Plan erscheinen werden, um für ihren Meister einzutreten, so läßt sich aus dem Widerstreit der Meinungen wohl mit Sicherheit auf ein endgültiges Resultat in vielen der von Schreyer angeschnittenen Fragen rechnen. Der Autor der Streitschrift aber darf das Bewußtsein haben, daß er der Wissenschaft einen guten Dienst geleistet hat, denn immer sind es die Zweifler gewesen, die sie vorwärts gebracht haben, nicht die Anbeter. **Arthur Liebscher.**

* * *

Nachschrift der Redaktion. Zu Vorstehendem paßt auch die kritiklose Bach-Anbetung, wie sie jetzt durch die Bach-Bewegung in die Massen getragen wird. Man sehe nur das Publikum, wie es selbst bei langweiligen, verstaubten Stücken des großen Thomaskantors Bewunderung markiert! Und dabei will *Siegfried Ochs* — mit dem Taktstock in der Hand gilt er uns beträchtlich mehr als mit der Feder — noch mehr Bach! Eine neue, allgemeine Heuchelei käme dabei heraus, vor der wir im Interesse einer vernünftigen Bach-Pflege dringend warnen möchten.

Unsere Künstler: Gertrud Förstel.

AM Tage der Uraufführung von Gustav Mahlers Achter Symphonie erlebten die Zuhörer in München noch eine Ueberraschung: es wurde nämlich eine Sängerin entdeckt, die Vertreterin der ersten Sopranpartie, die Besitzerin einer der schönsten lyrischen Stimmen voll Reinheit, Weichheit und Kraft, eine musikalisch aufs feinste geschulte und durchgebildete Künstlerin. Man erfuhr, daß sie *Gertrud Förstel* heiße, seit einer Reihe von Jahren schon an der Wiener Hofoper tätig war, ohne hier jemals in die erste Reihe getreten zu sein. Dies mußte wundernehmen. Pflegen doch nach derartig schönen Stimmen nicht bloß die europäischen Bühnen, sondern erst recht die amerikanischen zu angeln. Indessen bewirkte es eine ganze Reihe von Umständen, daß Gertrud Förstel den ihrem Gesang zukommenden Rang in Wien nicht erlangte.

Die Auspizien, unter denen sie debütierte, waren freilich sehr günstig. Die junge Leipzigerin kam von Prag, wo sie ein Liebling des deutschen Theaterpublikums gewesen war, und sollte niemand Geringeren ersetzen als den Wiener Liebling Selma Kurz, die damals gerade wieder einen der üblichen Primadonnenkriege mit Gustav Mahler führte. Allein bald wurde wieder Friede geschlossen und der gewonnene Ersatz schien überflüssig zu sein. Gertrud Förstel war kein dramatisches Talent. Ganz auf das Musikalische gestellt, vermochte sie in den Rollen, in denen man sie zunächst hinausstellte, z. B. als Manon oder Madame Butterfly, die Pikanterie und persönlichen Zauber verlangen, nicht den an sie gestellten Anforderungen zu entsprechen. Hätte man sie etwa die Agathe singen lassen, die Pamina, Mozart überhaupt, sie hätte wohl anders gewirkt. Aber Mahler, der sie später so hoch schätzte, daß er ihr die wichtigste Partie in seiner Symphonie übertrug, schien sich einstweilen nicht allzu sehr für sie zu interessieren. So blieb sie geduldig im Hintergrund, blieb es auch unter Weingartner, bis eines Tages ihr schöner, sich immer reifer entwickelnder Sopran unvermutet ans Licht trat. Daß sie als Oratorien- und Ariensängerin ganz Hervorragendes leiste, hatte sie freilich schon bei früheren Gelegenheiten bewiesen, allein nun wurde sie zum erstenmal in ihrer vollen Bedeutung anerkannt. Daß dies gerade nicht in Wien geschah, wo man sonst vielleicht schönes Material mehr schätzt, als ihm zukommt, das rein Gesangliche über das Geistige und Darstellerische stellt, ist freilich ein merkwürdiger Zufall. Gertrud Förstels künstlerisches Werden ist interessant, denn es zeigt sie als durchaus mit der Musik verwachsen. Als Tochter eines Leipziger Geigers und Mitglieds des Gewandhausorchesters trat sie schon als Kind ins Konservatorium ein, um sich zur Pianistin auszubilden. Ihre Gesangsstudien trieb sie nur nebenbei, doch errang sie bei einer Schlußprüfung gleich lebhaften Beifall durch den Vortrag des Chopinschen e moll-Konzertes wie als Sängerin. Durch einen Zufall hörte Angelo Neumann von ihr und veranlaßte die junge Pianistin, ihre kaum begonnene Laufbahn als solche aufzugeben, wozu sie sich keineswegs leicht entschloß, und lieber ihre Stimme bei der Nicklas-Kempner und der Orgéni auszubilden. Dann berief er sie in eine erste Stellung an das Prager Landestheater, wo sie bis zu ihrem Wiener Engagement (1906) blieb.



GERTRUD FÖRSTEL.

Die junge Sängerin scheint somit erst am Beginn ihrer Laufbahn zu stehen, die sie hoffentlich noch recht hoch emportragen wird. Vor ernsthafte Aufgaben gestellt, mit Verständnis geleitet, wird ihr dramatisches Vermögen sicherlich mit der Zeit ins richtige Verhältnis zu ihren außerordentlichen musikalischen Fähigkeiten geraten. Ihr stärkstes Vermögen liegt freilich im Kunstgesang, was in unserer Zeit gewiß zu den größten Seltenheiten gehört. Die ihr jetzt zuteil gewordene Aufmerksamkeit mag sie entschädigen für so manches Jahr, das sie allzu still im Hintergrunde verbracht hat, während doch allenthalben über den Mangel an wirklichen Gesangskünstlerinnen geklagt wird. Gertrud Förstel gehört auch zu den ständigen Mitwirkenden der Bayreuther Festspiele und diese wie auch ihre Mitwirkung in der Achten Mahler-Symphonie haben ihren Namen im Auslande fast bekannter werden lassen als in Wien. Unser Bild stellt die junge Sängerin in einer ihrer glücklichsten Partien, als Sulamith in Goldmarks „Königin von Saba", dar. **L. Andro.**

Weihnachten im deutschen Volkslied.

Von FRITZ ERCKMANN (Alzey).

(Schluß.)

(Wegen Raummangels bis heute zurückgestellt.)

EINE etwas höhere Stufe als die Weihnachtstanzlieder nehmen die *Kindelwiegenlieder* ein, die den Uebergang vom Lied zum Weihnachtsspiel bilden. Ueber das Kindelwiegen zur Weihnacht in den Kirchen bringt Hoffmann [1] folgende geschichtliche Nachrichten: „Bildliche Darstellungen der Geburt Christi waren schon frühzeitig in den Kirchen Frankreichs üblich. Zu Rouen wurde nach dem Tedeum am heiligen Weihnachtstage die Anbetung der Hirten also gefeiert: hinter dem Altare ist eine Wiege erbaut, darauf das Bildnis der h. Jungfrau. Vor dem Chor auf einer Erhöhung steht ein Knabe, welcher den Engel darstellt, und verkündet die Geburt Christi. Durch die große Tür des Chores treten die Hirten ein und gehen auf die Krippe zu unter dem Gesange: Pax in terris etc.; sie begrüßen die Jungfrau und beten das Kind an. Vor dem Altare wird eine Messe gelesen; nachdem sie der Priester geendet, wendet er sich zu den Hirten und fragt: Quem vidistis pastores? Die Hirten antworten: Natum vidimus.“ Daß ähnliche Weihnachtsbräuche auch schon frühzeitig in deutschen Kirchen üblich waren, wird bewiesen durch die zahlreichen Kindelwiegenlieder seit dem 14. Jahrhundert. Eines der bekanntesten Lieder dieser Klasse ist das zur Mischlingspoesie — d. i. mit teils lateinischen, teils deutschen Worten — gehörige In dulci jubilo.



(14. Jahrhundert.) Das Kindelwiegen ist vielleicht nicht die geistreichste Art der Weihnachtsfeier, ist aber in der Natur der Sache begründet. Das Christkind ist das Universalbrüderchen der Erdenkinder. Sie liebkosen es, schläfern es ein, wiegen es und ihnen kommt auch der Vortrag der Kindelwiegenlieder zu. Pailler [2] bringt nach einer Handschrift aus Ischl mit der Jahreszahl 1654 eine „Andächtige Weyß das Jesukind zu wiegen“, eine Wiegordnung, der man, da zu damaliger Zeit die Zeremonie verroht und entartet war, eine fromme Weise nicht absprechen kann. Die Ischler „Wiegung“ ward ausschließlich von vier besonders auserlesenen Kindern ausgeführt. Ob die Gemeinde oder der Chor oder die Kinder das aus 37 Strophen bestehende Lied dabei sangen, ist leider aus dem Text nicht ersichtlich.

Die Szene beginnt mit den Worten:

„Kommt her ihr lieben Kinderlein
und singet mit den Engelein,
ein kleines Kind, ein großer Gott
ist heut geborn zur Sünden-Not.
O Jesulein süß!

Laßt uns das Kindlein wiegen,
Das Herz zum Kripplein biegen,
Strohhalmlein daraus klauben,
anzünden unsern Glauben.
O Jesulein süß.“

(„Hie fahet das Wiegnen an.“)

In breiter Ausführlichkeit wird sodann die Geburt Jesu geschildert und seine Gottesnatur also besungen:

„Es war geboren in der Welt
und war geboren vor der Welt;
verstehe: es **war** in der Welt,
ehdems erschiene in der Welt.
O Jesulein süß!“

Sodann werden Gott, Maria und Jesus nacheinander verehrt, und am Schluß der 37. Strophe steht der Vermerk:

„Hie schlüßet die Wiegung.“

[1] Geschichte des Kirchenliedes usw., S. 416.
[2] Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol, S. 17.

Die Sitte des Kindelwiegens ist fast ausgestorben. Wie wir aus den Szenen des hessischen Weihnachtsspiels ersehen [1], schlichen sich Roheiten ein, die die Priester in der Kirche nicht dulden konnten. Dafür wird bis auf den heutigen Tag in der Kirche zu St. Peter am Windberg während des Gottesdienstes in der Christnacht ein aus Holz geschnitztes Jesuskind in Lebensgröße den Gläubigen gereicht, die es andächtig küssen oder, wie es in Preußisch-Polen (Masuren) und vielen Gegenden Oesterreichs üblich ist, Kinder, als Engel verkleidet, tragen eine Wiege mit dem Jesusknaben von Haus zu Haus und bieten es zur Anbetung dar, wobei sie Kindelwiegenlieder singen. Eins dieser Lieder sei hier wiedergegeben:



Die fünfte Strophe und die siebente Strophe, in der auf die kommenden Leiden hingewiesen wird, lauten:

„Sieh, Jesulein, hier	Die Händlein sind zart,
die Mutter bei dir,	Die Nägel so hart,
schlaf sicher nur ein,	dein Köpflein noch nicht
du liabs Kindelein.	die Dornenkron' sticht.
Ach schlaf usw.	Ach schlaf usw.“

* * *

Wir sind bei der letzten Gruppe von Weihnachtsliedern angelangt, die sich mit der **Nachfeier** beschäftigen und mannigfache Ereignisse zum Inhalt haben.

Zunächst benützen Bettelsänger das anbrechende Jahr, der menschlichen Wohltätigkeit erneute Gelegenheit zur Betätigung zu geben. Die weitere Geschichte Jesu wird wieder in Reime geschweißt.

In einem Neujahrslied aus Oberösterreich lesen wir:

„Ih wünsch eng an goldan Koblwagen [3],
rundumadum mit Silba b'schlag'n,
söchs Schimeln drein,
da heili Schutzengl muas Gutscha sein,
fahrn ma allmitanand in Himmel ein.
Oans tat i mar aba ausbittn:
Wan i hint auf d' Landwied [4] kinat sitzen.
In da Zeit, als das Kind acht Tag alt war,
wurdt es beschnitt'n:
Und mir tatn um a weng was bitt'n.“

Werden die Sänger beschenkt, so singen sie:

„Man hat uns erbarmlich geben,
Gott laß euch mit Freuden leben!
Mir steh'n auf einem Lilienreis [5],
Gott geb' euch allen das Paradeis!
Mir steh'n auf einem Lilienblatt [5],
Gott geb euch all'n ein' guete Nacht.
Vagelt's Gott z'tausendmal
in himmlischen Freudensaal!
G'seg'n uns Gott die Gab!
A guete und ruehsame Nacht!“ [6]

[1] **Bonus**, Deutsche Weihnacht, S. 114 ff.
[2] Man beachte die für ein Volkslied auffallende Melodieführung in bezug auf die Weite der Intervalle.
[3] Ein zeltartig zugedeckter Wagen.
[4] Landwied oder Langwied ist das Verbindungsstück zwischen dem Vorder- und Hintergestell des Wagens. Das rückwärts vorstehende Teil erbittet sich hier der Sänger für sich, wenn der Kobbwagen in den Himmel fährt.
[5] Das Stehen auf einem Lilienreis oder Lilienblatt ist eine alte Wendung, die in mehreren Dreikönigsliedern vorkommt und in der Mythologie der Germanen begründet ist.
[6] **Pailler**, Weihnachtslieder aus Oberösterreich, S. 305.

Zeigt sich aber der Hauswirt knauserig und schlägt den Gabeheischenden die Türe vor der Nase zu, dann warten sie mit folgendem derben und feindseligen Wunschlied auf:

„Mir haben schen gsunga,
afa kriagt hama nix,
mir wünschen eng Krötzen a ganze Bix.
Mir wünschen eng Zank und Streit danöbn,
Kann da Herr und d' Frau schen lusti in Zuchthaus löbn.
Mir habens Liadl gsunga,
mir gengan davon:
Kann uns da Herr und d' Frau in Bugl schaun!
Pfui Teuxel!“ [1]

Die Reise nach Aegypten bietet der Phantasie des Volksdichters ein reiches Feld. Mit epischer Breite wird geschildert, wie der Engel den Auftrag zur Abreise gab, wie die Familie auf der langen Reise Hunger und Durst litt und teilweise in kalten Höhlen, teilweise auf dem glühenden Sand übernachten mußte, wie ein Dattelbaum sich der Maria neigte, damit sie von seinen Früchten essen sollte, wie Mordgesellen beim Anblick des Kindes die Mordgedanken vergaßen und die Familie nicht allein mit Speise und Trank versahen, sondern auch den Knaben badeten, wie daraufhin ein Räuberkind in demselben Wasser gesundete, wie wilde Löwen, Bären vor der Familie „tiefste Reverenz“ machen und Vögel sie begrüßen, wie auf dem ganzen Wege von „Lebheim bis Hermenopolis“ Rosen den Fußtapfen entsproßten, wie alle Götzenbilder bei der Ankunft der Fremdlinge zerschmettert auf den Boden fielen und die Teufel unter Brüllen verschwanden und vieles andere.

„Da könnt ihr mit Augen sehen
von Jesus, Maria, Josef,
was auf ihrer Reis' ist g'schehen.
Wann dich dann ein Not anstößt,
suech bei diesen dein Vertrauen,
tue dir um kein' andern schauen,
hast du sie zu Freunden fort,
bist du selig hier und dort.“

Die Flucht nach Aegypten wird von der Kirche nicht besonders gefeiert, ist aber, wie auch die sonst nicht hierher gehörige „Hochzeit zu Kana“ vom Volk vielfach besungen worden. In L i n z z. B. wurde die Hochzeit zu Kana früher als Krippelspiel aufgeführt, und niemand nahm Anstoß daran, daß Jesus bei dieser Gelegenheit als Erwachsener und zu Lichtmeß wieder als kleines Kind erschien. Dabei wurde ein Lied gesungen, in dem das Wunder also berichtet wird:

„Söchs stoanane Krüag han i gseha,
kaman übaral drei Kanl'n drein.
Da is das erst Wundadig gscheha,
Da wurd aus'n Wassa a Wein.

Koani Menscha hat ma nöt gseha,
es loant koani unta da Tür.
Wan wird das bei uns amal gscheha,
das aufkema wird dö Manier?“

Pailler erzählt [2], wie Christus, Maria, die Apostel und sonstige vornehm geputzte Gäste bei dem „Krippelspiel“ an der Hochzeitstafel saßen, auf der besonders gebackene winzige Brötchen und Törtchen und andere Speisen auf guldengroßen Tellerchen prangten und am Vorabend vor Lichtmeß, wo die „Höchzeit“ weggeräumt wurde, an die gerade anwesenden Kinder verteilt wurden.

Den Beschluß der Weihnachtsgesänge machen die L i c h t m e ß l i e d e r , die das am 2. Februar gefeierte katholische Fest der Reinigung Mariä zum Inhalt haben. Böhme [3] teilt ein Ansingelied [4] zu Lichtmeß mit, das abwechselnd von „Priestern, Edelleuten, Burgern, Handwerken, Bawren, Junggesellen und Jungfrauen“ mit einer Danksagung am Schluß bei Einsammlung zu den Kerzen gesungen wurde. Es ist Beuttners [5] Gesangbuch entnommen und beginnt also:

[1] Pailler, S. 306.
[2] I. XXIX.
[3] Altdeutsches Liederbuch, S. 600.
[4] „Lichtmeßgesang, das man von den kertzen singt vnd darbei absamblet.“
[5] Catholisches Gesangbuch durch Nicolaum Beüttner, von Geroltzhoven. Grätz. In Verlegung Sebastian Haupt, 1660. (Enthält 154 Texte mit 89 Melodien. Beuttner nennt sich in der Vorrede zur ersten Ausgabe vom Jahre 1602 „von Geroltzhoven im Franken-Land, der Zeit im Fürstenthum Steyer, Schulmeister vnd Kirchen-Diener“. Die Unterschrift (nach dem Frankfurter Meßkatalog von 1604) lautet: „Datum zu St. Lorentzen, den 1. Tag May, im 1602. Jahr. Nicolaus Beuttner, Gerolzhovens. Choralis apud D. Laurent. Vale Merzens“. (Also Chorsänger an der Lorenzkirche zu Gräz.) Das Buch ist die reichste Quelle geistlicher Volkslieder aus dem 15. und 16. Jahrhundert. (Böhme, S. 787.)



Es gehört zur Klasse der Bettellieder, denn den Sängern, die nacheinander dem „herrn“, seinem „ehegemal“, dem „Meister“ und seiner „hausfrau“, dem jungen „gesellen“ und der „jungfrau“ alles mögliche Gute wünschen, kommt es nur darauf an, Kerzen zu erhalten:

„In Gottes dienst seind wir ausgesendt,
wir sammlen zur kerzen, die gar schön brennt.
Und der seins guts zur kerzen geit,
dem bschert Gott der Herr das Himelreich.“

Dann folgt die Erklärung:

„Das wachs bedeut' der christlich glaub,
darbei erhalt uns Gott und unser liebe frau!
Der Dacht bedeut die hoffnung gut,
die uns allzeit erhalten tut.
Das feuer der kerzen brennet licht,
bedeut, die lieb soll uns erlöschen nicht.
Die kerzen brennen keusch und rein,
sie beleuchten Gottes leichnam schön.“

Folgende Danksagung beschließt den Gesang:

„Man hat uns erbarlichen geben:
Gott laß euch das jar mit freuden ausleben!
Wir wünschen das glück wol in das haus,
das unglück far zum giebel hinaus!
Wir schließen den rigel für die tür,
das heilig kreuz macht Gott darfür.“

Die Kerzen werden vom Priester geweiht und beim Fest der „Darstellung Jesu im Tempel“ angezündet. Die brennenden Kerzen sind Sinnbilder Christi: sie leuchten und verzehren sich. Christus ist das Licht der Welt und hat, um uns zu erlösen, sich selbst in den Tod dahingegeben. Auch erinnern sie daran, daß wir selbst Licht seien und unsre guten Werke sollen leuchten lassen vor den Menschen, damit sie den Vater preisen, der im Himmel ist [1]. Der alte Name des Festes — festum occursus = Fest des Entgegenkommens, nämlich des Entgegenkommens des ehrwürdigen, auf den Heiland wartenden, Simeon und Jesus — ist ganz verschollen und vergessen.

Wir haben in vorstehenden Zeilen die ganze weihevolle Weihnachtszeit an der Hand von Weihnachtsliedern betrachtet, die zum Teil wenig bekannt sind. Nicht die großen Dichter, die Beherrscher der Sprache, sind dabei zu Wort gekommen, sondern Bauerndichter, deren Namen fast gänzlich vergessen oder überhaupt unbekannt sind. Wer sich noch weiter mit solchen Liedern beschäftigen will, dem seien folgende Sammelwerke empfohlen:

1. Böhme, Franz. M. Altdeutsches Liederbuch. (Breitkopf & Härtel, 1877.)
2. Geistliche Volkslieder mit ihren ursprünglichen Weisen. (Paderborn, 1850.)
3. Hartmann, Aug. Weihnachtslied und Weihnachtsspiel in Oberbayern. (München, 1875.)
4. Pailler, Wilh. Weihnachtslieder usw. aus Oberösterreich und Tirol. (Innsbruck, 1881.)
5. Simrock, Karl. Deutsche Weihnachtslieder. (Leipzig, 1874.)
6. Weinhold, Karl. Weihnachtslieder und Spiele aus Süddeutschland. (Graz, 1855.)

[1] Katholisches Gebet- und Gesangbuch für die Diözese Mainz, S. 311. (Mainz, 1865.)

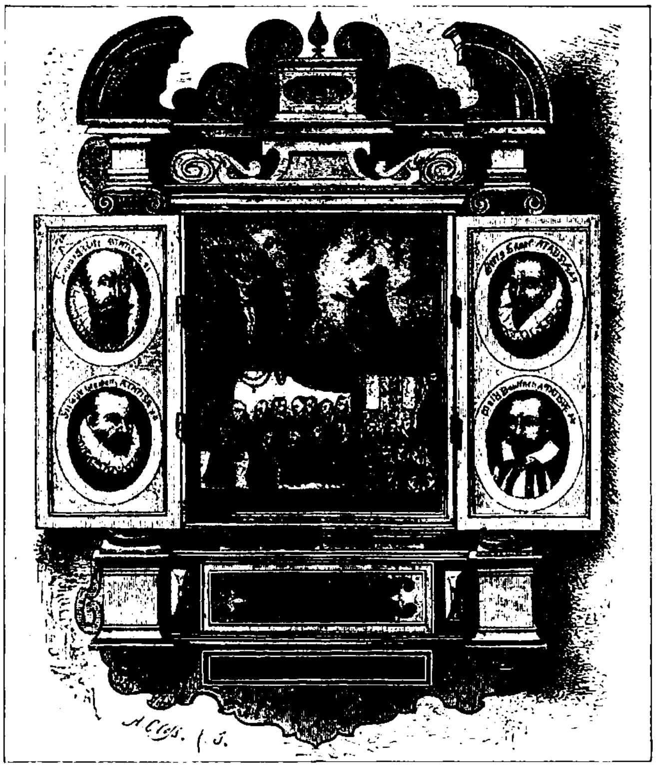
Zur Geschichte der Meistersinger.

DAS alte Nürnberg war als ehemalige freie Reichsstadt ein gar berühmter Hort des vom 14.—18. Jahrhundert in verschiedenen Städten fleißig geübten Meistergesangs. Von den vielen — man zählte dereinstens 250 — Nürnberger Meistersingern war *Hans Sachs*, der von 1494—1576 lebende Dichter, der bedeutendste. Ihm hat ja auch Richard Wagner in seiner herrlichen Oper „Die Meistersinger von Nürnberg" ein glänzendes Denkmal gesetzt. — Unsere untenstehende Abbildung zeigt Hans Sachs, wie er als Preisrichter auf der Kanzel stehend den von den Jüngern des Meistergesanges vorgetragenen Weisen lauscht. Auf einer seitwärts befindlichen Galerie sitzen vier weitere bekannte Meistersinger, die Herren *Frauenlob, Regenbogen, Wörner* und *Mügling*, die als „Merker" ihres Amtes walten und wohl acht geben, ob der Singende keinen Verstoß gegen die strengen Gesetze der Tabulatur begeht und somit nicht „versungen und vertan" hat. Unten aber in der Kirche haben weitere Meister und Schüler Platz genommen. Diese charakteristische Darstellung ist ein aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammendes Tafelbild, wie solches nach damaliger Sitte als Einladung und Aushängeschild der Singschule diente. — Eine andere alte, zum Meistersingerwesen gehörende Vorführung veranschaulicht die gleichfalls hier abgebildete Lade der Nürnberger Meistersinger, welche die Gestalt eines Flügelaltars aufweist. Ende des 16. Jahrhunderts von Franz Hein gemalt, zeigt diese an ihren beiden Seitenteilen die Porträts von vier bekannten dortigen Meistersingern. Die Mittelfläche des Gemäldes aber bringt in ihrer unteren Hälfte eine Singschule, während oben König David, dem als vorbildlichen Sänger die Meistersinger besondere Verehrung weihten, dargestellt erscheint: Vor dem Kruzifix knieend, um Segnung seines Instrumentes, der seitlich lehnenden Harfe, inbrünstig bittend. — Eine weitere Abbildung zeigt die erste und älteste der Nürnberger Singschulen, die 1360 erbaute St. Marthakirche, wie zur Zeit der Blüte des Meistergesanges das Gotteshaus aussah. Die Martha-Kirche wurde in ihrem Innern vollständig nach den Plänen des Architekten Prof. *Otto Schulz*, Lehrer an der Königl. Kunstgewerbeschule in Nürnberg, restauriert. Zur Erinnerung an die Meistersinger von Nürnberg erhielt die Fassade ein von Bildhauer Prof. *Max Heilmaier*, Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg, entworfenes Relief (s. Abbildung). Aus Muschelkalkstein geformt, führt es die höchst charakteristische Gestalt eines alten Nürnberger



Zur Geschichte der Meistersinger.
Hans Sachs als Preisrichter auf der Kanzel.

Meistersingers vor. In der Tracht seiner Zeit sitzt auf niedrigem Stuhle der biedere Handwerksmeister. Der ernst sinnende Ausdruck seines faltenreichen Gesichtes läßt darauf schließen, daß dieser eben dabei ist, ein neues „Gesetz" zu ersinnen und dieses nach allen Regeln der „Tabulatur" in die vorgeschriebene Form zu gießen. Bereits haben die vorzüglich modellierten Finger in die Saiten der auf des Meisters Schoß liegenden Laute gegriffen, um den „Bar" musi-



Zur Geschichte der Meistersinger.
Lade der Nürnberger Meistersinger.

kalisch zu begleiten. — Im Hintergrunde erscheint als Flachrelief die St. Martha-Kirche. Das nach Gedanken und Ausführung gleich vorzügliche Relief umrahmt die Inschrift: „1572—1620 sangen in St. Martha die Meistersänger." Nachdem wir kürzlich erst das rekonstruierte Hans-Sachs-Haus in Nürnberg in einer Abbildung gebracht haben, wird als Ergänzung dazu der heutige bildliche Beitrag zur Geschichte der Meistersinger willkommen sein. **Sofie Frank.**

Berliner Ereignisse.

Zweiter Saisonbericht.

DIE größere Hälfte der Wintersaison ist ja nun schon vorbei, wenigstens dem Kalender nach; wenn der kleinere Rest qualitativ nicht besser ausfällt, so wird ein späterer Rückblick auf die Gesamtleistungen in diesem Winter kaum erfreulicher ausfallen als eine Wüstenwanderung: man hat enorme Kraftaufwendungen machen müssen und schließlich ein paar Datteln gefunden, während in den Taschen sich hauptsächlich Streusand angesammelt hat. Wenn man von der vorwärtstreibenden Entwicklung der Orchesterkonzertverhältnisse absieht, die bereits in No. 8 der „N. M.-Z." ausführlich dargestellt worden sind, so hat es von markanten Ereignissen nur zwei gegeben, nämlich die Uraufführung von *Arnold Schönbergs* „Pelleas und Melisande", ein g a n z e s Ereignis, die erste Berliner Aufführung von *Gustav Mahlers* Siebenter Symphonie, ein h a l b e s Ereignis, und die von *Max Regers* neuem Klavierkonzert, ebenfalls nur ein h a l b e s Ereignis, das zu einem ganzen hätte werden können, wenn die Uraufführung hier statt in Leipzig vor sich gegangen wäre. Aber gönnen wir Leipzig auch etwas, und besonders seinen Reger. Ueber Schönberg haben sich hier die Gemüter leider nicht so erhitzt wie man erwartet hatte. Leider, denn Schönberg kann es gebrauchen und verdient es. *Oskar Fried*, der einzige Dirigent, der ein derartiges Werk wie ein Stück seines ego — ein ego, das stets überzeugt — hinzustellen vermag; Oskar Fried, der sich mit zäher Energie ein Publikum geschaffen hat, das intelligent genug ist, um bei schwer zugänglichen Novitäten nicht in den allgemein verbreiteten, mehr oder minder radauigen Ablehnungston zu verfallen; dieser Oskar Fried hat das Werk des verhöhnten Arnold Schönberg so großartig dargeboten, daß die Mehrheit der Zuhörer mit einem Eindruck heimgegangen ist, der so stark war, daß man heute noch davon reden hört. Und das will in Berlin was heißen, wo man kaum noch in Konzerte geht, um sich zu erbauen,

sondern um zu lästern. Ein Teil, der ernst zu nehmende, der Presse hat diese „Pelleas und Melisande"-Musik würdig besprochen, und auf den anderen Teil kommt es nicht an. Gewiß hat das Werk erhebliche Mängel, unter denen eine zu große Länge der bedeutendste ist. Gewiß lehnt sich Schönberg deutlich an große Moderne an, ob mit oder ohne Bewußtsein mag dahingestellt bleiben. Aber ebenso gewiß hat dieser dennoch ganz persönliche Mensch etwas ganz Ungewöhnliches zu sagen, das eindringt und sich festsetzt. Er redet zu uns in einer noch lange nicht geklärten Ausdrucksweise, die aber bereits interessiert; doch der Rede Sinn, selbst wenn man ihm nicht beständig zu folgen vermag, ist zweifellos gewaltig. Der Stoff ist nicht seiner dramatischen Entwicklung gemäß erfaßt und verarbeitet worden, sondern in der Art einer musikalischen Darstellung der seelischen Probleme, die die Dichtung bietet. Wie wenn der Komponist die vielen feinen und feinsten psychologischen Fäden zu einem übersichtlichen Gewebe hat zusammenziehen wollen, so unerhört polyphon ist die Partitur. Die übertriebene Sensibilität des Maeterlinkschen Werkes ist in der Schönbergschen Musik fast deutlicher, aber auch kraftvoller, ausgedrückt als in dem Gehalt der Dichterworte. Und das sollte alles ohne Kakophonien möglich sein? Es scheint fast so. — Es sei noch bemerkt, daß Schönbergs Pelleas-Symphonie bereits vor sieben Jahren entstanden ist. Von seinen neuesten Arbeiten hat Berlin noch nichts zu hören bekommen. Sie sollen erheblich herausfordernder sein als das Orchesterwerk, das manchen „auch-verständigen" Allesmitmacher, der sich Sensationen versprochen hatte, enttäuscht haben muß. Wie gut für Schönberg!

Am 23. Januar folgte die Mahlersche Symphonie — um zur „zweiten Hälfte" der Ereignisse zu kommen. Auch wieder unter Fried. Das Werk ist in der „N. M.-Z." nach seiner Uraufführung in Prag (1908) besprochen worden. Man kann der allgemeinen Ansicht, daß die Außensätze zu inhaltlos seien, leider nicht entgegentreten, denn sie sind es wirklich. Aber die Mittelsätze werden ein langes Leben haben. Man kann sie auch, ohne den Zusammenhang der Symphonie zu zerreißen, allein aufführen, wie das Fried im vorigen Winter, so quasi als Kostprobe, mit einem Satze erfolgreich getan hat. Franz Schubert hat uns eine unvollendete Symphonie hinterlassen, warum sollte es nicht auch eine beschnittene von Mahler geben? Aber man freut sich doch an dieser an Einfällen überreichen Arbeit Mahlers, an dem grandiosen Zug, der selbst in den „Nachtmusiken" keiner kleinlichen Sentimentalität verfällt, und vor allen Dingen an der meisterhaften Instrumentation. — Und dann gab es, unter *Nikisch*, am



Zur Geschichte der Meistersinger.
[Ein] alter Nürnberger Meistersänger (Relief).

30. Januar die erste Berliner Aufführung von *Max Regers* Kolossal-Klavierkonzert. Ich glaube, es würde nicht fair sein, wenn ich dem Leipziger Korrespondenten, der über die Uraufführung berichten kann, die eingehende Besprechung abnähme. Aber über die Aufführung, bei der Frau *Kwast-Hodapp* mit Heldenmut den unerhört schweren Klavierpart ausführte und Nikisch vorsichtigerweise am Rande der Regerschen Empfindungstiefen stehen blieb, soll gesagt sein, daß



Zur Geschichte der Meistersinger.
St. Martha-Kirche in Nürnberg.

sie zweifellos einen Publikumserfolg für Reger bedeutet. Doch die Presse dachte sehr viel anders. Sogar treue, ergebene Freunde Regers machten verlegene Gesichter, als sie um ihren üblichen Enthusiasmus befragt wurden. Es scheint fast, wie wenn Reger aus dem Passatwind, der ihn bis gegen op. 113 in einem günstigen Kurse getrieben hatte, herausgekommen wäre und nun inmitten einer Windstille abwarten muß, bis von irgendwoher eine neue, frische Brise aufspringt, die ihn Küsten zutreibt, an denen er sein musikalisches Gedankenschiff wieder schwer beladen kann. Da ich nun einmal bei den Philharmonischen Konzerten bin, mögen hier auch gleich noch die Novitäten angeführt werden, deren Nikisch sich angenommen hatte: ein symphonischer Prolog, zu dem Hofmannsthals „Der Tor und der Tod" den poetischen Vorwurf geliefert hat, ein gediegenes Werk des noch zu wenig beachteten *August Reuß*. *Gernsheims* Tondichtung „Zu einem Drama", eine Mischung von akademischer Solidität und phrasenreicher Nachempfindung mit einem Pünktchen Gernsheim mitten drin. *Hugo Kaun* war mit seiner zweiten Symphonie (op. 85) vertreten. Das ist wirklich ein vollblütiges Werk, das ohne Konzessionen nach irgendwelcher Richtung aus dem Vollen geschöpft ist. Von *Anatol Liadow* (da Nikisch nun einmal ohne Russen nicht auskommen kann) gab es eine kleine Märchengeschichte, sehr äußerlich, unterhaltend und voll eigenster Verwunderung darüber, daß sie sich in einem Programm so angesehener Konzerte befand, geheißen „Kikimora".

Zum „Philharmonischen Chor" (Dirigent *Siegfried Ochs*) ist nun nur ein Schritt, aber einer wie von einem Demi-monde-Lokal zu einem wirklich mondänen. Ein Konzert dieser Gesellschaft ist jedesmal ein wirkliches Musikfest. Freilich ist das Repertoire, das durch das unvermeidliche langsame Studieren eines Chores nur in großen Abständen erweitert werden kann, weniger reich an Neuigkeiten. Aber wir hören ja auch eine Missa solemnis, ein Deutsches Requiem, eine Deutsche Messe (Taubmann), die übrigens ihres großen vorjährigen Erfolges wegen wiederholt worden ist, und Bach-Kantaten nicht so häufig wie die „gangbaren Nummern" des Orchesterrepertoires; die bedeutenden Chorwerke sind also immerhin eine Art Halbnovitäten, deren Aufführung allerdings nichts an den bestehenden guten Verhältnissen ändert, noch zu ändern braucht. Neu war Regers „100. Psalm", der einen großen Erfolg hatte. Die *Singakademie* steht außerhalb der Leidenschaften, die eine rührige Anteilnahme am Musikleben mit sich bringt. Man geht nur hin, wenn man hingeschickt wird, weil man weiß, daß man bei aller Güte der Leistungen sich doch genau so langweilt wie bei dem gewiß sehr guten „Messias" von Klopstock. Selbst die Wiederholung von *Sgambatis* prächtigem Requiem war für den Zuhörer eher eine Anregung zum Nachdenken über den prunkvollen Katholizismus Italiens als ein Sichhineinempfinden in die schmucklose, dunkle norddeutsche Totensonntagsstimmung. Und der „Sternsche Gesangverein", den Fried an *Iwan Fröbe* abgetreten hat, ist nur bis zum Requiem von Mozart gelangt, dem ein „Tedeum" von *Diepenbrock* als Novität folgte. Diepenbrocks Werk hat keinen starken

Eindruck hinterlassen. Fröbe hat um Neujahr sein Amt als Dirigent niedergelegt. (Siehe unter „Kunst und Künstler“. Red.)

Ueber die „Konzerte der Königl. Kapelle“ unter *Richard Strauß* habe ich schon im vorigen Artikel berichtet. Ihre Gesamtleistung ist gegenwärtig für Berlin wichtiger als die Einzelheiten der Programme. Wer umlernen will, wer besonders unzufrieden ist mit den stereotyp gewordenen Klassiker-Auffassungen gewisser Dirigenten, wer den Eindruck haben will, daß Beethoven unserem neuzeitlichen Empfinden in einer unabhängigen, undogmatischen Auffassung, die mehr eine Inspiration des Augenblicks als alles andere ist, am nächsten steht, der höre sich Straußens Beethoven-Interpretationen an und er wird von ihrer Richtigkeit überzeugt sein — vielleicht nicht beim erstenmal, aber doch sehr bald. Außerhalb der Symphonie-Abende der Königl. Kapelle stand ein sonderbares Konzert, das mit demselben Orchester und einem Chor unter Strauß in dem neuen Sportpalast in der Potsdamerstraße am Totensonntag veranstaltet wurde. Das Hauptwerk des Programms, Beethovens Neunte in einem Gebäude, dessen Parkett eine Eisfläche ist! Es war eine Wohltätigkeitsveranstaltung „unter höchstem Protektorat“, und darum durften wahrscheinlich weder die Kapelle, noch der Chor, noch der Dirigent die Mitwirkung ablehnen. Die Aufführung war in dem stimmungslosen Raum keine der besten, aber Strauß war natürlich der Mann, der der ganzen Geschichte noch einigermaßen etwas Würdevolles geben konnte. Na, das wird ja wohl nicht wieder vorkommen; die Veranstalter selbst sollen einen bescheidenen königlichen Kater gehabt haben. — Aus den Konzerten der „Gesellschaft der Musikfreunde“ *(Fried)* ist ferner noch eine wohlgemeinte Tat nachzutragen, nämlich eine glänzende Aufführung des ersten Aktes von *Pfitzners* „Rose vom Liebesgarten“. Auch so eine echte Begeisterungstat Frieds, die den Wunsch gebar, daß dieser machtvoll-persönliche Dirigent bei dem neuen „Deutschen Opernhaus“, das die Stadtväter von Charlottenburg sich leisten wollen, eine Stellung als Gastdirigent bekommt, in der er hauptsächlich solche Werke herausbringt, die von namhaften Musikern hoch eingeschätzt werden, aber dennoch nicht recht durchzuschlagen vermögen. Es scheint ja doch in den meisten solchen Fällen daran zu liegen, daß der Leiter der Aufführungen nicht genug überzeugen kann.

Der im Anfang dieser Saison neugegründete „Berliner Konzertverein“ ist bei Licht besehen eine Fortführung der seit drei Jahren von *Josef Stransky* bestehenden Symphonischen Musikabende, die sich hauptsächlich dadurch auszeichnen, daß vernachlässigte Werke hervorgeholt und in würdiger Weise bei einem jetzt dafür genügend empfänglichen, weil lange genug durch andere Kompositionen vorbereiteten Publikum durchgesetzt werden. Dazwischen finden auch Novitäten und klassische Musik ihren Platz in den Programmen. Wir haben z. B. die d moll- und die B dur-Symphonie von Bruckner gehört, die in d moll von Dvorak, Smetanas „Vysehrad“, Brahms' Doppelkonzert für Violine und Violoncello, Mahlers „Kindertotenlieder“ und „Lieder eines fahrenden Gesellen“ und anderes. Unter den Neuheiten, die wenig Eindruck machten, seien nur genannt *Arthur Willners* Tondichtung „Aus Münchner Tagen“, *James Simons* „Empedokles“ für Orchester mit einem Baritonsolo und ein Werk, das einen entschieden negativen Eindruck hinterließ, *Edgard Varèses* „Bourgogne“. Und dabei erfreut sich Varèse, ein junger Pariser, der seit einigen Jahren in Berlin lebt, der Protektion eines Richard Strauß, Hofmannsthal, A. Kerr und anderer namhafter Leute.

Die *Hausegger-Konzerte*, des „Blüthner-Orchesters“ Gala-Aufführungen, haben in diesem Winter wieder die mitreißende Frische gezeigt, die dieser sieghafte, zielbewußte und aristokratisch-vornehme Dirigent schon bei den vereinzelten Proben des Vorjahres erkennen ließ. Hier hat man das Gefühl der Verlängerung einer Linie, die bei Strauß im Opernhaus anfängt, nur ist Hausegger wohl eine noch ausgemachtere Dirigentennatur als Strauß. Wenn er eine Fünfte von Beethoven, oder das „Heldenleben“, oder die Phantastische Symphonie von Berlioz, oder Alexander Ritters prächtige symphonische Dichtung „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“ dirigiert, dann ist das Blüthner-Orchester wie hypnotisiert, klingt wie ein Musterorchester, ist fast nie unexakt und entfesselt eine Leidenschaft, die man selten antrifft. Und da kann eben das Publikum sich auch nicht zurückhalten, es jubelt diesem Himmelstürmer zu und eilt ihm nach. Man kennt das Berliner Freibillettpublikum, wenn man einige Jahre hindurch alle Abende in Konzerte geht; bei Hausegger sieht man lauter Leute, die in den ausverschenkten Konzerten nicht zu finden sind. Zwar ist der Besuch noch immer nicht auf der wünschenswerten Höhe, aber wenn er weiter so zunimmt wie bei den letzten Konzerten, so wird es gegen Ende der Saison noch ausverkaufte Häuser geben. Wahrhaftig, Hauseggers Aufführung des Heldenlebens war die beste, die bisher in Berlin gehört worden ist. Zu diesem Zugeständnis verstanden sich auch die allernächsten Berliner Freunde von Richard Strauß, der dasselbe Werk erst einige Wochen vorher geboten hatte. — Von den größeren zyklischen Veranstaltungen müssen noch die *Mottl-Konzerte* genannt werden, die leider in künstlerischer Hinsicht fast bedeutungslos sind, denn Mottl scheint stets, wenn er hier dirigiert, nicht auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit zu sein. Dazu macht er Programme, daß man davon allein schon draußen gehalten werden kann. Wenn ein Mottl nur mit orchestralen Teilen aus Wagnerschen Opern ein größeres Publikum anlocken kann, so ist das bedauerlich genug. Aber wenn die Konzertdirektion, die diese Konzerte unternimmt, von Anfang an wirklich bedeutungsvolle Programme angeboten und gar nicht erst ein Niveau zweiter Höhe errichtet hätte, dann darf man wohl annehmen, daß auch Mottl mit noch sichtbarerer Freude seine Berliner Arbeit tun würde.

Natürlich fanden auch noch Orchesterkonzerte von Künstlern statt, die sich als Dirigenten einführen wollten. Da war besonders Dr. *Chessin*, ein tüchtiger russischer Kapellmeister, aber auch kaum mehr. Günstiger schnitt *Leonid Kreutzer* ab, der auch als Pianist einen guten Namen hat. Ihm fehlt hauptsächlich ein schwungvolles Temperament als Ergänzung zu seinen sauberen, klaren musikalischen Linienzeichnungen. *Sam Franko*, ein aus Amerika zurückgekehrter Geiger, der drüben schon als Spezialität Orchesterkonzerte mit Programmen alter Musik gepflegt hat, führte sich sehr vorteilhaft mit einigen solchen Konzerten in Berlin ein und fand allgemeine Anerkennung. Er ist gerade nicht genug Historiker, um diese etwas verstaubten Sachen wieder stilvoll aufzupolieren und ihnen den wirklichen lebenspendenden Odem aufs neue einzublasen. Die Konzertdirektion *A. Laser* veranstaltete wieder ein Steinbach-Konzert, das großen Erfolg hatte. Der Münchner Dirigent *Rudolf Siegel* führte in einem Konzert des ausgezeichneten Schweizer Pianisten *Rudolf Ganz* Bruckners E dur-Symphonie in recht sympathischer Auffassung aus. *Heinrich Schulz* (Rostock), ein mehr ehrgeiziger als viel vermögender Kapellmeister, nahm sich neuer Werke von Sthamer, Pierné, de Polignac, Will Junker, Frau Frederikshamm und Désiré Pâque an, die alle nicht von erheblicher Bedeutung zu sein scheinen. Da war *Emil Paur*, der als Dirigent, Pianist und Komponist einer mehr tüchtigen als inhaltsvollen Symphonie auftrat, denn doch eine ganz andere Persönlichkeit als Herr Schulz. Was sonst noch mit Orchestern herumhantiert hat, möge den Freunden dieses Blattes verschwiegen bleiben.

H. W. Draber.

Musik in London.

DAS neue Jahr beginnt gewöhnlich mit einem Konzert des „Queenshall-Orchesters“. Dieses fand heuer am Samstag statt. Am Neujahrstag hatten sich die Sonntagskonzerte gegenüber dem Vorjahr bedeutend vermehrt. Große Orchesterkonzerte und Choraufführungen finden am Sonntag auch in den Varieté-Theatern statt. Das Silvester-Nachmittagkonzert in der Queenshall zeigte, daß *Wagner* und *Tschaikowsky* noch immer den ersten Platz in der Gunst des allgemeinen Publikums einnehmen. In der ersten Januarwoche konzertierte *Sousa* und sein ausgezeichnet gedrilltes Blechorchester in der Queenshall. Auf jeden Beifallsausbruch folgt ein Extrastück, meistens ein Marsch. Sousa beschäftigte sich auch mit ernsterer Musik, so mit Liszts symphonischem Gedicht Les Préludes. Aber die größte Wirkung erzielen natürlich die Stücke, worin verschiedene Instrumente als Spaßmacher, so das Sousaphon und außerdem noch Kokosnußschalen, Sandpapier und Holzschlegel als Possenreißer Dienste leisten.

Die eigentliche Konzertsaison begann mit einem Kammermusikkonzert der „Klassischen Konzertgesellschaft“, die besonders Beethoven, Schumann und Brahms pflegt und Joachimsche Traditionen aufrecht erhält. Dieser Kreis gebildeter Musikfreunde hat sich neuerdings erweitert und die Finanzen der Gesellschaft stehen sehr gut. Der vorzügliche Cellist Señor Casals und der Pianist Borwick spielten eine neue Sonate für Violoncell und Klavier von *Emanuel Moor*, einem Ungarn, der in London lebt. Sie hat formelle Vorzüge, melodiöse Themen und Fluß. Neuerdings ist *Debussy* wenigstens mit Liedern und Klavierstücken in den exklusiven Geschmackskreis dieser Gesellschaft zugelassen worden. Die moderne französische Musik spielt in London eine ziemliche Rolle. Die „Société des Concerts français“ macht ihr Propaganda und bringt französische Künstler nach England. Der Eindruck von Werken (namentlich von neuen) durch Ausübende der Nation, der man den Komponisten und sein Werk zuweisen muß, ist jedenfalls charakteristischer und meist überzeugender als in der Ausführung von Fremden. Ein Quartett von *Louis Dukas*, das Klavierquintett von *César Franck*, der hier viele Verehrer hat, und ein Klavierquintett von *Florent Schmitt*, einem Schüler G. Jaurès, seien hervorgehoben. Weiter Lieder von *G. Dupont* und *M. Ravel*. Zu Frieden oder Erhebung kommt es in der neufranzösischen Musik kaum je. Es herrscht eine Erregung oder Aufregung mehr noch durch die Harmonien

als den Rhythmus; an malerischem Reiz fehlt es nicht. In den von J. Hoebrooke seit einem Jahrzehnt fortgesetzten Konzerten für moderne Kammermusik kamen *Max Regers* Violin- und Klaviersonate in fis moll und Trio op. 102 und des Konzertgebers Klavierquartett in g moll op. 21 zu gelungener Aufführung.

Die großen Orchesterkonzerte begannen mit dem des „London Symphony Orchesters", das im Winter seit einigen Jahren *Richter* und im Sommer für eine kleinere Anzahl von Konzerten *Nikisch* dirigiert. Das erste Konzert hatte unter der Direktion von Prof. *Müller-Reuter* einen außerordentlichen Erfolg bei Kritik und Publikum. Er fand offenbar große Sympathie beim Orchester und darin liegt kein geringer Teil des Erfolges eines Dirigenten. Seine Herrschaft über Stoff und Stil, sein frisches Temperament und seine Ehrlichkeit traten in einem Programm zutage, das die „Eroica", das Nachtstück „Paris" von F. Delius und „Till Eulenspiegels Lustige Streiche" enthielt. *Elena Gerhart* sang reizvoll Webers letztes Lied, eine von ihm nur skizzierte Ariette zu einem Text aus Lalla Rookh, die der Dirigent stilgemäß orchestriert hat, und glänzte in Wolfschen Liedern. — Mr. *Landon Ronald*, dem sein neues Amt als Direktor der „Guildhall School of Music" noch mehr Energie verliehen zu haben schien, führte das symphonische Gedicht „Der mystische Trompeter" ein, das der amerikanische Komponist *F. S. Converse* nach Walt Whitmans phantasievollem Gedicht mit warmem Gefühl, wirkungsvollen Farben, interessanter Harmonik in schönem Stimmungswechsel entworfen hat. Eine malerische Suite kleiner kaukasischer Skizzen: Esquisses Caucasiennes von *Ippolitow-Iwanow* gefiel sehr. Der junge Pianist *Loxtat Jacob* markierte den jugendlichen Schwung seiner Auffassung und seines Spiels des Griegschen Klavierkonzerts auch äußerlich. Um gleich mit Klavierspielern fortzufahren, so gab Herr *v. Tachmann* eines seiner stark besuchten Recitals in der Queenshall. *E. Schelling*, ein poetischer und glänzender Spieler, gab unter anderem seine reizvollen Variationen über ein eigenes Thema, *Godowski* spielte virtuos seine eigene Sonate in e moll. Sie dauert reichlich 40 Minuten, und man verliert wie bei so manchen anderen modernen Werken maßloser Länge den Faden und die Geduld. — Das Symphoniekonzert des Queenshall-Orchesters brachte eine Suite, in der *A. Bruneau* die Hauptmomente seiner Oper „L'attaque du Moulin" zusammengefaßt hat, *M. J. Thibaud*, den vortrefflichen Geiger als Solisten und Sir *E. Elgars* Symphonie, die nun nach unerhörtem Erfolg anfängt, ihre Zugkraft zu verlieren. Das Konzertleben hat eben hier in hohem Maße den Charakter des Geschäftsbetriebs und Erfolge werden rücksichtslos ausgebeutet. Mr. *Woods*, des Dirigenten langjährige Verdienste wurden durch Erhebung in den Adelstand anerkannt. Er ist nun Sir Henry. Die „Queenshall Choral Society" ist eine Unternehmung der großen Firma Chappell & Co. Der Dirigent *Franco Leoni* führte mit ihr sein neuestes Werk „Golgatha" auf, eine Darstellung der Passion in modern italienisch-realistischem Stil, der aber mutmaßlich durch den Einfluß Elgarischer Mystik gemildert wurde. Der Komponist faßt die Passion als eine Tragödie auf, sucht die Naturstimmungen, die Empfindung und Erregung der Beteiligten und die elementaren Vorgänge graphisch mit den Mitteln des modernen Orchesters zu schildern. Es ist ihm manches gelungen, so die Schilderung der Friedensstimmung im Garten Gethsemane und der seelischen Aufregung Jesu, der Ausdruck des wachsenden Fanatismus der Menge und die Charakteristik des kalten, abergläubischen, zynischen Pilatus. Aber die tieferen Herzenstöne sind ihm versagt. Die Kritik war dem Werk nicht gewogen, doch der Beifall groß, was im Lande des Messias und Elias immerhin zu denken gibt. Der vorzügliche Philharmonische Chor (250) von Leeds kam nach London, vermutlich um zwei in memoriam-Chorwerke von Mrs. *Meredith* zu singen, gab aber glücklicherweise noch Bachs Motette „Singet dem Herrn" und das Triumphlied von Brahms. Der Brighton Festival Chor mit Orchester unter Mr. *Sainton* führte Verdis Requiem mit großer Hingabe auf, zum Besten eines Hospitalfonds. Die Leistungen der Londoner großen Chöre stehen hinter den besten aus der Provinz noch immer zurück. **C. K.**

Kritische Rundschau

Basel. „Die erste Walpurgisnacht", eine symphonische Dichtung mit Chören und Soli von *Hermann Suter*, hat bei ihrer Uraufführung eine geradezu glänzende Aufnahme gefunden. Der bekannte Komponist, zugleich trefflicher Leiter des Basler Musiklebens, ging mit dieser Vertonung von Goethes Kantate von anderen Voraussetzungen aus als Felix Mendelssohn. Sie ist auf drei prägnanten Leitmotiven — „Frühling", „Druide" und „Klage" — in geschlossener Thematik aufgebaut. Die Behandlung der Soli und Chöre weist auf durch und durch dramatisches Empfinden hin. Der „Hexensabbat" z. B. ist nicht dem gemischten Chor übergeben, sondern nach einem originellen Männerchor, der die Aufforderung enthält, die Christen durch den Lärm zu schrecken, dem Orchester allein übertragen. Ein Meisterstück, das sehr gut den Vergleich mit Weberschen und Berliozschen Vorbildern aushält. Die Orgelbässe wettern grotesk hinein. Ein anderes famoses Orchesterstück ist der Hörnermarsch, mit dem die Wächter in den Wald ziehen. Der Angstchor, von einem leidenschaftlichen Tenorsolo eingeleitet, klingt in seiner reichen Polyphonie hinreißend, der Schlußchor auf „Dein Licht" mit elementarer Größe. Diese Kraftstellen werden durch blühende Melodik und farbigste Streicherklänge abgelöst. Die stille Mondnacht im Wald ist zaubrisch schön gemalt. Und ein frappanter Gedanke war es, in diesen süßen Geigen-, Harfen- und Horngesang hinein das ferne Lied des Druiden und dann des Volks, wie vom Wind über die Wipfel hergetragen, hineinklingen zu lassen. Um so mächtiger wirkt dann der mit großem Humor und kühner Charakteristik ersonnene Teufelslärm. Das Werk muß einen guten gemischten Chor reizen. Ein vornehmer Baritonsänger für die Druidenrolle — hier Sistermans — ist Vorbedingung. Aus allen Städten der Nachbarschaft, Schweiz und Deutschland, waren die Kenner herbeigeeilt. Das Werk bedeutet eine Bereicherung der Literatur, über die namentlich Männerchöre froh sein werden, die, wie hier die „Basler Liedertafel", imstande sind, einen Frauenchor zuzuziehen. *H. B.*

Freiburg i. Br. Von den kammermusikalischen Veranstaltungen dieses Winters sind in erster Linie wieder die *Harmsschen* Künstlerkonzerte zu nennen, in denen bisher auftraten: Artur Schnabel und Therese Schnabel-Behr (Klavierwerke von Weber, Schumann und Schubert, Lieder von Schubert und Brautlieder von Cornelius), Lili und Alexander Petschnikoff mit Ella Jonas-Stockhausen am Klavier (Mozart, Sonate G dur, Spohr, Doppelkonzert op. 88, Noren, Sonate op. 33, Sinding, Serenade op. 33), das Brüsseler Streichquartett (Mozart, B dur, Köchel No. 458, Beethoven op. 18 No. 4, Dvořák op. 51), Heinrich Kiefer und Bernhard Stavenhagen unter Mitwirkung von Julius Weismann (teilweise Klavierbegleitung) mit Beethoven op. 5 No. 2, Konzert d moll von *Bleyle*, Cellosoli von Dvořák, Chopin und Casella, Klaviersoli von Schumann, Chopin und Liszt. — Sonst sind noch bemerkenswert: die Soiree des Karlsruher Streichquartetts (Quartette D dur von *Wehrle*, C dur op. 59 No. 3 von Beethoven, Quintett B dur op. 5 von Sgambati mit dem hiesigen Pianisten Carlo del Grande), der Beethoven-Abend der einheimischen Kammermusik-Vereinigung: J. Weismann und Genossen (Trio op. 1 No. 3, Quartett op. 59 No. 2, Kreutzer-Sonate), endlich der stimmungsvolle Schumann-Abend des „Oratorienvereins" unter der trefflichen Leitung von *Karl Beines*, sowie solistischer Mitwirkung von Margarete Preuse-Matzenauer und Karl Friedberg (Ouvertüre zu Genovefa, Chöre a cappella, Klavierkonzert und Klaviersoli aus Op. 12, 28, 21, Frauenliebe und Leben, Requiem für Mignon). *l.*—

Osnabrück. Das zweite Konzert des Musikvereins bot uns unter *Karl Hasses* sicherer Leitung eine wohlgelungene Aufführung von Händels „Samson", bei der in erster Linie von den Solisten: Alfred Kase (Leipzig), Hans Nietan (Dessau), Frl. Leidhecker (Straßburg) und Frl. Schütz von hier sich hervortaten. Auch Chor und Orchester waren auf der Höhe. — Im dritten Vereinskonzert erfreute uns die berühmte Geigerin Anna Hegner (Basel) durch den seelenvollen Vortrag von Beethovens Violinkonzert sowie durch die vorzügliche Wiedergabe einer Regerschen Sonate für Violine allein. Karl Hasse brachte mit dem Orchester dem hiesigen Publikum als Novität noch die klangvolle Serenade von Reger, op. 95, für zwei Streichorchester usw. brillant zur Vorführung. Hasse dirigierte kürzlich in einem akademischen Konzert in Jena seine Serenade (op. 5), worüber die dortige Kritik sich sehr anerkennend ausspricht. Bei der großen Begabung des Künstlers, der ganz im Geiste seines Meisters und Lehrers Reger schreibt, läßt sich, da er noch sehr jung ist, noch Bedeutendes für die Zukunft erwarten. *H.*

Wiesbaden. Von den Orchester-Novitäten, die uns in letzter Zeit geboten wurden, hat in erster Linie *Weingartners* dritte Symphonie (E dur) interessiert. Der Komponist zeigt sich in diesem Werk weniger als eigenartiger „Erfinder", denn als geistvoller „Finder", der alle klassischen und modernen symphonischen Ausdrucksmittel souverän beherrscht und in Form und Fassung wählerisch waltet. Kein toter Punkt in dieser Partitur: alles klingt und wirkt; wenn nicht tief und nachhaltig, so doch lebensvoll und anregsam. Die Orchestration ist meisterwürdig. Nächst dem in der Konzeption am wenigsten einheitlich gehaltenen, doch kontrapunktisch interessanten ersten Allegro fesselte vor allem das Scherzo, dessen freier Schwung und feurige Rhythmik etwas entschieden Fortreißendes haben. Im Adagio gelangen die ernsten, gewichtigen Motive zu gewaltiger Ausbreitung: nach dem höchsten erreichten Gipfelpunkt erlischt der Satz indes wie still und leise in sich selbst. Als Finale finden sich eine Reihe Variationen, die aus einem einfachen Baßthema wechselreich entwickelt

sind und in einen reizenden Wiener Walzer ausmünden: die persönlichen Beziehungen Weingartners zur Donaustadt mögen damit angedeutet sein — als Krönung einer so groß angelegten Symphonie hat dieser Schluß sein Bedenkliches. Die Aufnahme des Werkes seitens unseres Publikums war recht beifällig; der persönlich dirigierende Komponist wurde lebhaft gefeiert. — *Humperdincks* Märchenoper „*Königskinder*“ ging am 2. Februar auch in Wiesbaden erstmalig in Szene. Der persönlich anwesende Komponist wurde in ehrenvollster Weise ausgezeichnet; namentlich nach dem ersten Akt fand die Oper enthusiastische Zustimmung. Ueber einzelne interessante Novitäten soll das nächstemal zusammenfassend berichtet werden. *Otto Dorn.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— *Richard Strauß* hat, wie die „Zeit“ berichtet, an seiner Oper „Der Rosenkavalier“ einschneidende Kürzungen und Aenderungen, namentlich im zweiten und dritten Akt, vorgenommen. Das Werk wird in dieser Form in Wien und Berlin zur Aufführung gelangen. Dem gleichen Blatt zufolge arbeitet Strauß zurzeit an einer modernen komischen Oper, zu der wiederum Hofmannsthal das Libretto schreibt. Das Werk wird voraussichtlich eine Musikkomödie werden. Außerdem will der Komponist eine bereits begonnene symphonische Komposition vollenden. So melden die Zeitungen. Ob alles zutrifft, bleibt abzuwarten. Eine faustdicke Entstellung einer Dresdner Preßnotiz korrigiert Graf *Seebach* persönlich in folgendem Schreiben an die „Dresdner Nachr.“: „In einem Teile der Presse ist die Mitteilung verbreitet worden, die musikalische Leitung der Dresdner Hofoper habe bei den Wiederholungen des „Rosenkavaliers“ von Richard Strauß so starke Kürzungen vorgenommen, daß sich die Spieldauer des Werkes um drei Viertelstunden verringert habe. Demgegenüber sei festgestellt, daß die vorgenommenen Striche im Höchstfalle die Spieldauer um eine Viertelstunde (15 Minuten) verringern. Die behaupteten umfangreichen Kürzungen würden ja auch derartig einschneidende Veränderungen in der musikalischen und textlichen Struktur hervorrufen, wie dies bei den Aufführungen eines derartigen Werkes an einer Bühne vom Range der Dresdner Hofoper sich von selbst verbietet. Gleichzeitig mit der hier besprochenen Behauptung ist auch in einigen Zeitungen gesagt worden, daß die Aufführungen des „Rosenkavalier“ keinem allzu großen Interesse seitens des Dresdner Theaterpublikums mehr begegneten. Demgegenüber sei festgestellt, daß die bisherigen sechs Wiederholungen des Werkes schon am Tage vor der Aufführung vollständig ausverkauft waren und daß für die weiteren angekündigten Vorstellungen des Werkes schon jetzt eine ganz außerordentlich starke Nachfrage vorhanden ist.“ Bernhard Shaw hat schon recht mit seiner geringen Meinung von dem Wahrhaftigkeitsdrange eines gewissen Journalismus.

— Das *Gastspiel der Dresdner Hofoper in Paris* mit dem „Rosenkavalier“ scheint nicht zustande zu kommen, da sich, wie verlautet, dem Unternehmen finanzielle Schwierigkeiten in den Weg stellen, die zum Teil auf zu hohen Forderungen der Solisten beruhen. Die gesamten Kosten einschließlich der Reisespesen sollen 350 000 Francs betragen. In Paris waren zehn Aufführungen geplant.

— „Der Rosenkavalier“ von Richard Strauß ist nun auch in *Mainz* unter Gorters Leitung aufgeführt worden und hat auch an dieser vierten deutschen Bühne eine glänzende Aufnahme gefunden.

— In *Breslau* hat *Ubaldo Pacchierottis* Oper „Alt-Heidelberg“ die deutsche Uraufführung erlebt.

— *Rud. Freih. Prochazkas* Oper „Das Glück“ ist nun auch im Neuen Stadttheater zu Posen, von Direktor Gottscheid prächtig inszeniert, aufgeführt worden.

— *Heinrich Zöllner*, der seit seiner Märchenoper „Die versunkene Glocke“ keine weitere musikdramatische Arbeit herausgab, hat jetzt eine kurze zweiaktige Oper „Zigeuner“ vollendet, deren Textbuch nach der gleichnamigen Novelle von Maxim Gorki gearbeitet ist.

— *Felix Woyrsch* hat seine Volksoper „Der Weiberkrieg“ textlich und musikalisch einer umfassenden Umarbeitung unterzogen. In der neuen Gestalt soll die Uraufführung am 9. März im Stadttheater zu Dortmund stattfinden.

— In *Erfurt* hat die Uraufführung des Märchenspieles „Prinzessin Flunkerli“ von Erika Grupe-Lörcher, Musik von *M. J. Erb*, im Stadttheater stattgefunden.

— Ueber einen *Boykott deutscher Musik in Covent Garden* in *London* lesen wir in der „Frankf. Ztg.“: Das soeben veröffentlichte Programm der kommenden großen Opernsaison im Londoner Covent Garden-Theatre wirft ein charakteristisches Streiflicht auf den Abschied *Hans Richters* von der englischen Hauptstadt, denn die kommende Saison, die in Anbetracht der bevorstehenden Krönungsfeierlichkeiten besonders „glanzvoll“ werden soll, schließt alle deutschen Opern aus. Weder Wagner noch Strauß, weder d'Albert noch Mozart sind mit ihren Werken von der Direktion bei der Auswahl berücksichtigt worden. Die Saison, die am 22. April beginnt und am 29. Juli schließen soll, bringt ausschließlich französische und italienische Opern. Von französischen Werken werden aufgeführt: „Carmen“, „Margarete“, „Louise“ von Charpentier, „Pelleas und Melisande“ von Debussy, „Romeo und Julia“ von Gounod, „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns und „Thais“ von Massenet. Die Liste der italienischen Opern umfaßt: von Puccini die „Bohême“, „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“, „Madame Butterfly“, „Manon Lescaut“ und „Tosca“. Von Verdi werden „Aida“, „Othello“, „Traviata“ und „Rigoletto“ gespielt, von Rossini „Der Barbier von Sevilla“, von Donizetti „Lucia von Lammermoor“. Die „Bajazzi“ und „Cavalleria rusticana“ fehlen natürlich nicht. Auch in der Auswahl der Solisten und Dirigenten ist der Boykott der Deutschen durchgeführt. — Dieser Boykott ist um so sonderbarer, als gerade die englische Kritik („Rosenkavalier“) und auch das Publikum der neuen deutschen Musik großes Interesse entgegenbringt. Von rein künstlerischen Prinzipien scheint man also in London bei dieser Auswahl nicht ausgegangen zu sein. Im übrigen, wenn das Londoner Publikum sich's gefallen läßt, uns kann's gleich sein!

— In einem Lamoureux-Konzert haben die Pariser den zweiten Akt von „Tristan und Isolde“ zum erstenmal in deutscher Sprache zu hören bekommen. Frl. Agnes Borgo sang die Isolde, Hans Tänzler den Tristan und Gisela Berk die Brangäne, während Chevillard mit vollendeter Meisterschaft dirigierte. Bayreuth soll Frl. Borgo engagiert haben.

— *D'Annunzios* Mysterienspiel „Sebastian“ ist nun vollendet. Das fertige Manuskript wurde dem Komponisten *Claude Debussy* übergeben. Das Werk soll in Paris im „Chatelet“ seine Uraufführung erleben und dann in Rom bei den großen Festlichkeiten der italienischen Zentenarfeier zur Aufführung gelangen.

*

— In *Leipzig* gedenkt der von Prof. *Straube* geleitete Bach-Verein wie vor drei Jahren unter Mitwirkung bedeutender Solisten und des Stadtorchesters vom 20. bis zum 22. Mai ein zweites Bach-Fest zu veranstalten. Man plant drei Chorkonzerte, je ein Kammermusik- und Orgelkonzert, eine Festmotette und einen Festgottesdienst.

— *Jean Louis Nicodés* neuestes Werk für Männerchor: die umfangreiche a cappella-Symphonie „Morgenwanderung im Gebirge“, deren Uraufführung im vorigen Jahre unter des Komponisten Leitung in Chemnitz stattfand und die jetzt im Druck vorliegt, soll am 12. März durch den Lehrergesangverein in *Zürich* aufgeführt werden.

— Die Ballade „Der Garten von St. Marien“ für Frauenchor, Sopransolo und Orchester von Dr. Armin Kroder, ist in *Ansbach* erstmalig aufgeführt worden.

— In *Fulda* hat der Oratorienverein „Cäcilia“ unter Leitung des Md. Gottfried Leber das dramatische Konzertwerk „Polyxena“ von *Gouvy* aufgeführt.

— In *Zürich* hat Frau *Hildegard Rossi-Siegel* (Mailand) einen Liederabend gegeben, bei dem unter anderem Lieder von Courvoisier, Konstantin Brunck und Wolf-Ferrari gesungen wurden.

— Man schreibt uns unter dem Kennworte: *Für neue Chorwerke*: Für ein neues oder wenig bekanntes, großzügiges Chorwerk von zweistündiger Dauer mit ethisch wertvollem Stoffe ist Gelegenheit zur Erstaufführung im Rahmen eines Musikfestes (600 Mitwirkende) geboten. Anfragen unter „Musikfest“ vermittelt die Hofmusikalienhandlung *Klemm* in Leipzig.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Auflösung des Sternschen Gesangvereins.* Aus *Berlin* melden die Zeitungen: „Eine unter dem Vorsitz von Frau Konsul Friedemann stattgehabte außerordentliche Generalversammlung des Sternschen Gesangvereins hat nach dreistündigen Verhandlungen mit der Auflösung des alten, berühmten Vereins geendet. Die Auflösung erfolgte trotz der noch sehr stattlichen Anzahl von Mitgliedern und zahlreichen Bewerbungen um den Dirigentenposten, weil es dem Verein finanziell unmöglich geworden ist, in gewohnter Weise große Konzerte zu veranstalten. Der Verein wurde im Jahre 1847 von Prof. Julius Stern gegründet. Er hat im Laufe der Zeit unter Stockhausen, Bruck, Rudorff, Gernsheim und Fried eine hervorragende Stellung unter den Berliner Chorvereinen eingenommen. Fröde war der letzte Dirigent. Besonders berühmt waren die Aufführungen der „Missa solemnis“ und des „Requiems“ von Verdi. Große Verdienste hat sich der Verein auch um Mendelssohn erworben, den er viel aufführte und an dessen Todestag er alljährlich eine Gedächtnisfeier zu veranstalten pflegte.“ — Die Auflösung dieses renom-

mierten alten Vereines aus finanziellen Gründen würde, wenn diese Gründe tatsächlich allein maßgebend gewesen sein sollten, ein grelles Licht auf die wirklichen Musikverhältnisse der Reichshauptstadt werfen. Es scheint freilich, als ob auch die künstlerischen Leistungen des Vereins nicht mehr auf der früheren Höhe standen.

— *Künstler contra Kritiker.* Aus *Danzig* wird uns geschrieben: Am 25. Januar gab *Frederic Lamond* einen Beethoven-Abend. Nach der zweiten Nummer des Programms ließ er Prof. Dr. C. Fuchs, der als Referent für Oper und Konzert seit 1887 an der Danziger Zeitung fungiert, im offenen Saal durch einen Beauftragten mündlich erklären, er werde nicht weiterspielen, wenn der Genannte morgen über das Konzert schreiben würde. Tatsächlich hat Herr Fuchs darauf friedlich den Saal verlassen. Man darf gespannt sein, ob es dabei sein Bewenden haben wird, indem diese Methode, die Kritik zu „eliminieren" noch neu ist." — Wir kommen auf den Vorfall noch eingehender zu sprechen. Ist die Tatsache allein schon zu mißbilligen, einen langjährigen angesehenen Kritiker in der Ausübung seines Berufes zu hindern, so verdient die Form, in der es geschah, doppelt verurteilt zu werden. Man muß sich wundern, daß einem Lamond so etwas passieren konnte!

— *Von den Konservatorien.* Prof. *Felix Schmidt*, der Führer des Lehrergesangvereins in Berlin, ist zum Vorsteher der Gesangsklassen der königl. Hochschule für Musik ernannt worden. Bisher hatte Prof. Adolf Schultze das Amt inne. Der Gesangspädagoge *Adolf Philipsohn* ist als Lehrer an die Hochschule berufen worden. — Das Fürstl. Konservatorium in *Sondershausen* hat im Fürstl. Theater eine Opernaufführung veranstaltet, in der Szenen aus „Lohengrin", „Troubadour" und „Freischütz" aufgeführt wurden.

— *Musikerkongreß.* In *Rom* soll während der Ausstellung auch ein Internationaler Musikkongreß vom 4. bis zum 11. April in den Räumen der Engelsburg abgehalten werden. Als Teilnehmer haben schon zugesagt: Humperdinck, Debussy, Goldmark, R. Strauß, Reger, Massenet, Boito usw. Der Kongreß wird außer dem Arbeitsprogramm auch eine Reihe außerordentlicher Veranstaltungen bringen.

— *Methode Jaques-Dalcroze.* Ein neuer Normal- und Theaterkursus zur Erlangung des Lehrerdiploms wird auf vielfachen Wunsch an der „Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus E. Jaques-Dalcroze" in Dresden 15 - Hellerau am 24. April eingerichtet. Anmeldungen sind nur in beschränkter Anzahl möglich.

— *Gedenktafel für einen lebenden Tonsetzer.* An *Max Regers* Geburtshaus, dem Schulhaus in Brand im Fichtelgebirge, wird mit Genehmigung der Regierung eine Gedenktafel angebracht.

— *Stuttgarter Theaterausstellung.* In Stuttgart findet Ende April eine Theaterausstellung statt, die neben reichlichem Material durch Vorträge, Lichtbilder usw., außerordentlich viel verspricht. Es wäre von großem Vorteil, wenn damit „Mustervorstellungen" vereinigt werden könnten; aber nicht Mustervorstellungen der Art, daß man einige klangvolle Namen zu einem sich fremden Ensemble vereinigt, sondern daß die hervorstechenden Werke der Aera *Schillings-Gerhäuser* aufgeführt würden. Hieher gehörten in erster Linie Don Juan und Entführung aus dem Serail, dann unsere hervorragende Elektra-Aufführung, Der arme Heinrich und ein Werk von Schillings, etwa Der Pfeifertag.

— *Warnung!* Der „*Verein der Deutschen Musikalienhändler*" bittet uns um Aufnahme folgender Zeilen: „Warnung! Nachdem festgestellt worden ist, daß für Gesangvereine, Musikvereine und Kapellen besonders Partituren, Chor- und Orchesterstimmen vielfach abgeschrieben werden, sieht sich der Verein veranlaßt, darauf hinzuweisen, daß nach dem alten wie auch nach dem neuen Reichsgesetze betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst vom 19. Juni 1901 jede Vervielfältigung eines solchen Werkes ohne Einwilligung des Berechtigten unzulässig ist, gleichviel durch welches Verfahren sie bewirkt und ob das Werk in einem oder in mehreren Exemplaren vervielfältigt wird, außer wenn sie zum persönlichen Gebrauche bestimmt ist, aber auch nur dann, wenn sie nicht den Zweck hat, eine Einnahme daraus zu erzielen. Gestützt auf die gesetzlichen Bestimmungen richtet der Verein an die Gesangvereine, Musikvereine und Kapellen hierdurch das Ersuchen, alles etwa widerrechtlich vervielfältigte Notenmaterial zur Vernichtung an die Geschäftsstelle des Vereins der Deutschen Musikalienhändler (Geschäftsführer Karl Hesse) zu Leipzig, Buchgewerbehaus, abzuliefern und sich jeder weiteren Vervielfältigung solcher zu enthalten. In diesem Falle wird von einem Strafantrag abgesehen. Jeder weitere zur Kenntnis des Vereins gelangende Fall widerrechtlicher Vervielfältigung wird gerichtlich verfolgt, womit die Einziehung der widerrechtlich vervielfältigten Exemplare verbunden ist. Außerdem würde, nach Bekanntgabe dieser Warnung, in Betracht kommen, daß die Gesetzesübertretung vorsätzlich erfolgte und der Täter oder Teilnehmer daher gerichtlich zu bestrafen ist. — Wir möchten dringend raten, diese Warnung zu beachten!

— *Preisausschreiben.* Ueber das Resultat des Preisausschreibens für Märsche teilt der Musikverlag Albert Stahl, Berlin W. 35, mit, daß eine sehr lebhafte Beteiligung stattgefunden hat. Gegen tausend Manuskripte wurden eingesandt. Die Preisrichter walten ihres Amtes. Das Resultat wird seinerzeit bekanntgegeben werden.

— *Offene Stellen.* Die pensionsberechtigte Stelle des Direktors der öffentlichen Musikschule der internationalen Stiftung „*Mozarteum Salzburg*" soll bis spätestens 15. Februar 1912 neu besetzt werden. Gehalt 2400 Kr., Funktionszulage 1800 Kr. Wohnungsgeld 800 Kr. Obliegenheiten: Leitung der Musikschule, Vorbereitung und Leitung der Symphoniekonzerte, Oratorienaufführungen und Schülerkonzerte, theoretischer Unterricht. Bewerbungen bis 15. April 1911 erbeten an k. k. Hofrat Freih. v. Ehmig, Salzburg, Westbahnstraße 4. — Kurvorstehung *Meran* sucht für 16. Mai 1911 bis 16. Mai 1912 einen Sologeiger als Konzertmeister (235 Kr.), Solocellist (205 Kr.), ersten Hornisten (185 Kr.). Meldungen an Musikdirektor Ernst Schmeißer. — Im *Karlsbader* Kurorchester Sologeiger als erster Konzertmeister ab 16. April oder 1. Mai 1911 gesucht. Pensionsberechtigt. Nicht über 30 Jahre. Bei Probespiel Fahrtvergütung. Meldungen an Musikdirektor Rob. Manzer. — Für *Lugano-Bürgenstock* vom 15. April bis 20. Oktober 1911 zweiter Geiger gesucht. Monatliche Gage 200 Fr., 25 Fr. Reisegeld. Meldung an Kapellmeister H. Witsuka, Engelberg (Schweiz), „Villa Maximilian". Die Robert-Franz-Singakademie in *Halle* sucht einen Dirigenten, die Evangelische Lehrerbildungsanstalt in *Bielitz* einen Musiklehrer. (Näheres über diese beiden Vakanzen siehe in den Anzeigen auf der dritten Umschlagseite.)

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Komponist und Dirigent Prof. *Friedrich Gernsheim*, Mitglied der Königl. Akademie der Künste in *Berlin*, ist von der französischen Regierung zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden.

— Dr. *Hans Richter*, der berühmte Wagner-Dirigent, der bis zum Regime Mahlers erster Kapellmeister an der Wiener Hofoper war und dann nach Oxford übersiedelte, hat den englischen Theater- und Orchestergesellschaften, mit denen er zu tun hat, angekündigt, daß er seines Gesundheitszustandes halber gezwungen sei, mit Schluß der gegenwärtigen Spielzeit seine Dirigententätigkeit endgültig aufzugeben und sich ins Privatleben zurückzuziehen. Richter steht im 67. Lebensjahre. Der Rücktritt Richters wird in England allgemein bedauert.

— Zum Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters ist *Hans Bassermann* aus Frankfurt a. M. (der Sohn des Cellisten Prof. Fritz Bassermann) ernannt worden. Hans Bassermann, ein Schüler von Marteau, tritt an die Stelle des Konzertmeisters Gesterkamp, der nach Hamburg geht.

— Der Direktor des Ostpreußischen Konservatoriums für Musik, Musikdirektor *Otto Fiebach*, ist als Universitätsmusikdirektor an die *Königsberger* Hochschule berufen worden. — Dr. *Otto Kinkeldey* ist zum Professor für Musikwissenschaft an der Universität *Breslau* ernannt worden.

— In *München* ist eine edle Wohltäterin und Musikfreundin am 10. Februar gestorben: Frau *Amalie Barlow*. Sie war eine Frau, die sich um das Musikleben der Stadt die größten Verdienste erworben hat. Sie war es, die Hofrat Dr. *Kaim* bei seinem Unternehmen (Gründung eines eigenen Orchesters und Erbauung der Tonhalle) in hervorragender Weise unterstützte, und als der verdiente Mann von München schied, war sie es wieder, die durch ihre Opferwilligkeit in erster Linie dazu beitrug, daß das sogen. „Konzertvereinsorchester" für München erhalten blieb. Zum Pensionsfonds dieses Orchesters stiftete sie erst im Vorjahre 25 000 M. und in ihrem Testamente bedachte sie den von ihr begründeten Konzertverein mit einem Legat von einer halben Million Mark. Ueber die Persönlichkeit der Verstorbenen sei noch angeführt, daß sie 1840 als Tochter eines Kaufmanns in *Bremen* geboren war und später den Fabrikdirektor Barlow in Petersburg heiratete. Seit 1876 lebte sie in München, und ihr in der Briennerstraße gelegenes, mit Kunstschätzen geschmücktes Haus bildete den Mittelpunkt künstlerischen und gesellschaftlichen Verkehrs. Ehre ihrem Andenken! *L. R.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 11 bringt als sechstes Stück des „Skizzenbuches" das „Ständchen", womit *Paul Zilchers* mit viel Beifall aufgenommene kleine Sammlung abschließt. — Aus der Serie „Aeltere Volkslieder in neuem Gewande" folgt das prachtvolle „Heimlicher Liebe Pein", das *G. Winter* im Sinne von Brahms' großzügiger Auffassung des Volksliedes bearbeitet hat.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 16. Februar, Ausgabe dieses Heftes am 2. März, des nächsten Heftes am 16. März.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

NUN, vielleicht war dies früher anders — oder wurde später anders — haben Sie niemand dort, den Sie darüber fragen könnten?“

„Früher lebte eine Kusine meiner Mutter, also meine Tante, dort.“

„Eine Tante! Bravo! Tanten sind ja das Reservoir für alle on dits — sie wissen sie unglaublich lange frisch zu erhalten.“ —

Liszt war wieder ganz in den Ton heiterer Konversation verfallen, der ihm zur zweiten Natur geworden war, offenbar hielt er es an der Zeit, die Wendung ins Intime, die das Gespräch genommen, wieder abzuschwächen.

„Wenn sie noch leben,“ lachte Susanne.

„Sonst — selbstverständlich — il n'y a pas de quoi,“ — auch Liszt lachte.

„Also Sie fragen zuerst schriftlich bei der Tante an, und falls der Brief nicht als unbestellbar zurückkommt, sagen Sie mir Antwort!“

Susanne glaubte den Moment ihrer Verabschiedung gekommen und wollte gehen.

Doch Liszt nahm ihren Arm in den seinigen und richtete seine Schritte gegen die Anlagen der Hofgärtnerei. „Sie müssen nun mit mir frühstücken, ma belle cousine, — dann entlasse ich Sie, denn es wird heute ein heißer Tag werden. Musikalische Zelebritäten, Monsieur Saint-Saëns, et ce cher Reinecke — ah — und P r o b e n und Aufführungen!“

Nach Umgehung eines kleinen Bosketts, das die Gestalt den Blicken der sich Nähernden verborgen hatte, sah sich Susanne plötzlich einer Frau gegenüber, deren Augen sie förmlich durchbohrten. Es sprach ein solcher Haß, eine so verzehrend unheimliche Glut aus diesen Blicken, daß sie erschreckt zusammenzuckte. Doch Liszt schien nichts zu bemerken, hoch erhobenen Hauptes schritt er an der Erscheinung vorüber, nur Susannens Arm fester fassend. Die Stiege, die in den ersten Stock des Hauses, zu den Zimmern Liszts führte, war belagert von Besuchern, — es war sieben Uhr früh.

„Sogleich, meine Damen und Herren, sogleich,“ rief Liszt, verbindlich nach allen Seiten grüßend. „Michael, öffnen Sie den Salon und bringen Sie Kognak und Zigarren für die Herrschaften!“

Michael öffnete die große Flügeltüre, die das Musikzimmer vom Korridor abschloß, während Liszt mit Susanne den Eingang durch das Speisezimmer wählte, dessen Verbindungstür in den Salon Michael verriegelte.

Als sie an den Anwesenden vorübergingen, hatte Susanne Paul Siebert bemerkt, der sich dem Meister beinahe in den Weg stellte, dieser schien ihn jedoch absichtlich zu übersehen. Paul wurde tödlich blaß und zog sich zurück.

Der Tee war serviert, Liszt schenkte Susanne eine Tasse voll, er liebte es ihn so stark zu trinken, daß man sich erzählte, als die Teeblätter einmal irgendwo von einer unverständigen Hand g e k o c h t worden waren, habe er ihm am besten geschmeckt. Radieschen, Butter, Hering, Eierspeise waren dazu serviert. Liszt schien in bester Stimmung, er scherzte und witzelte meist französisch über alles Mögliche, die Gegenstände der Konversation nur leicht berührend, das Gewöhnlichste und das Besonderste mit einem Schimmer seines Geistes umgebend.

Susanne gab sich dem Genuß dieses seltenen Augenblicks hin, als wäre sie in ein Märchenland versetzt und der Beherrscher aller Zauberer und Feen ließe sich herab mit ihr zu scherzen. Mitten in einem herzlichen Gelächter, in das sie über eines seiner bon mots verfiel, stand Liszt auf, ging in sein nebenanliegendes Schlafzimmer und kam mit einem Gegenstand zurück, den er, ohne ein Wort zu sagen, vor sie hinlegte.

Es war ein geöffnetes Medaillon mit einem Porträt.

Ein spontaner Ausruf entfuhr ihr: „Das ist ja Paul Sieberts Mutter!“

Liszt klingelte, Michael erschien.

„Ist Herr Siebert hier?“

„Heute schon zum zweiten Male, Euer Gnaden.“ —

„Sagen Sie ihm, ich ließe ihn bitten zu kommen.“

Siebert trat ein, blaß, kalt und förmlich. Liszt nahm das Medaillon vom Tische und streckte Siebert mit großer Herzlichkeit beide Hände entgegen.

Es sah beinahe so aus, als wolle Siebert diese Gebärde übersehen, nur das entgegengehaltene Medaillon veranlaßte ihn Liszts Hand zu berühren, indem er es in Empfang nahm.

„Eh bien, mal disposé aujourd'hui, mon ami?“ lächelte Liszt wohlwollend.

Doch Paul Siebert antwortete: „Ich wundere mich, Meister, daß Sie einem Lügner die Hand reichen.“

Liszt trat frappiert einen Schritt zurück, seine Adleraugen bohrten sich in Sieberts Gesicht, doch schon hellten sich seine Mienen wieder auf und er sagte in scherzhaft klingendem Tone: „Ach — Paragraph 638 . . .?[1] — — — — — — Ach, Kinder, laßt doch diese Sachen! Was muß ich alles hören, welch Für und Wider! Wer mir nahe steht, hat Anfeindungen zu ertragen.“

„Aber sich beschuldigen assen müssen, sich nicht verteidigen dürfen — Sie wollten mich ja gestern und heute nicht hören, Meister! O, ich weiß, Sie sind es nicht gewöhnt, daß man so zu Ihnen spricht. Alle buhlen um Ihre Gunst, kriechen vor Ihnen, weil, wenn Sie sie um sich dulden, das allein ihnen schon ein künstlerisches Relief gibt, das sie recht praktisch auszunützen verstehen, oder weil sie fühlen, wieviel sie bei Ihnen lernen können!“

Wieder war Liszts Miene finster, er konnte in solchen Augenblicken alt und verfallen aussehen. Doch die Manieren des Hofmannes, die ihm in seinem langen Leben zur zweiten Natur geworden waren und hinter denen er seine Gefühle verschanzte, trugen auch diesmal den Sieg davon. Das gewohnte Lächeln und der gewohnte Ton leiser Ironie kehrte wieder als er sagte: „Keine Aufregung, mes enfants — vergessen wir nicht, daß heute ganz Europa auf uns blickt! Va!“

Er nahm den Kopf Sieberts zwischen seine beiden Hände, als ob er ein kleiner Knabe wäre und sah ihm einen Moment tief in die Augen. Dann berührte er seine Stirne mit den Lippen.

„Mach mir's nicht schwer, dich lieb zu haben!“ —

Er wandte sich ab und schritt rasch zur Türe, die das Speisezimmer mit dem Musikzimmer verband. Doch er kehrte nochmals um, reichte Susanne die Hand und zog sie zu sich heran. Leise strich er mit der Linken über ihre blonden Flechten.

„Trösten Sie ihn, chère Susanne, — er ist ein rabiater Kerl! Trösten Sie ihn — vous réussirez, sans doute!“

Die Portiere war hinter der hohen Gestalt des Meisters zugefallen. Susanne und Siebert standen sich stumm gegenüber.

Was für verschiedenartige Eindrücke hatte Susanne heute schon empfangen. Träumte oder wachte sie? Was ging hier vor, welch geheimnisvolle Geschichten spielten sich hier hinter den Kulissen ab?

Siebert hatte sich auf einen Stuhl niedergelassen, es schien, als hätte er ihre Anwesenheit vergessen. Er begrub sein Gesicht in seine Hände, die Finger wühlten in den Locken ober seiner Stirne. Dann starrte er auf das geöffnete Medaillon, das er vor sich auf den Tisch gelegt hatte, nieder, und wie unwillkürlich preßte sich's über seine Lippen: „Diese Elenden! Als ob mir das Andenken meiner Mutter nicht zu heilig wäre, um es durch eine Lüge zu verunglimpfen! — Und er, den ich so erhaben über alle Einflüsterungen, den ich für einen Gott gehalten habe, — glaubt ihnen, glaubt ihnen alles!“

Er sprang auf und stürmte einigemal im Zimmer auf und ab. Susanne sah, daß seine Aufregung wuchs. Sie erinnerte sich der Worte des Meisters, sie wollte versuchen ihn zu besänftigen, — auch um ihrer selbst willen, denn sein schmerzlicher Seelenkampf griff ihr ans Herz.

„Paul!“

Sie ging ihm nach und legte die Hand auf seinen Arm. Nun schien ihm ihre Gegenwart erst zum Bewußtsein zu kommen. Er blickte sie überrascht an, besann sich, suchte sich zu fassen. Doch zu mächtig hatten ihn die Wogen der Aufregung gepackt, um sogleich zu ebben. Er ergriff Susannens Hände und preßte sie an die Stirne. Susanne fühlte, daß sie mit kaltem Schweiß bedeckt war. Sein Atem ging schnell.

„Ach, sagen Sie noch einmal ‚Paul‘ in dem sanften Tone wie eben — es ist mir wie die Beschwörung eines Dämons, wenn Sie mich so nennen — bitte!“ — murmelte er und drückte ihre Hände auf seine Augen und gegen seine Lippen.

„Paul! Sagen Sie mir, was Sie so sehr in Aufregung versetzt, — glauben Sie mir, ich bin Ihre Freundin, — obwohl Sie gestern, — scheint es, anderer Ansicht waren.“ —

Susanne machte einen schwachen Versuch zu scherzen, doch die Erinnerung an dieses Gestern, verbunden mit der Nervosität, in welche sie diese unbegreiflichen Szenen versetzten, trieb ihr die Tränen in die Augen. Siebert war zu sehr mit sich selbst beschäftigt, um es zu merken. Er ging,

[1] Ehrenbeleidigung.

ohne ihre Hand loszulassen, mit ihr zur Fensternische, sie setzten sich auf zwei, dort vorhandene Stühle. „Sehen Sie," sprach er hastig, indem er das Medaillon, das er in die Westentasche gesteckt hatte, wieder hervorholte und öffnete, — sehen Sie, — Sie kannten sie ja auch, — erinnern Sie sich noch an dieses Gesicht?"

„Ah, — sehr wohl, — es ist Ihre Mutter, — ich habe es auch gerade vorher dem Meister gesagt" — — —

„Vorher, — vorher?! Wann?!"

„Nun, — bevor Sie kamen!"

„Er ließ mich durch Michael rufen." —

„Ja, und gerade vorher legte er plötzlich das Bild vor mich hin. Ich stieß einen Schrei der Ueberraschung aus und sagte sofort, daß ich in dem Bilde Ihre Mutter erkenne." —

Susanne erschrak, denn Paul ließ plötzlich ihre Hand los und stürmte abermals in heftigster Aufregung durch das Zimmer.

„Ach, — jetzt verstehe ich, — also das hat's gebraucht, — einen Beweis hat's gebraucht, — mir hat er nicht geglaubt, meine Worte hat er für Falschheit, für Lüge, für Berechnung gehalten!"

Die Türe vom Vorraum ins Speisezimmer wurde leise geöffnet. Zuerst lugte ein Frauenkopf vorsichtig herein, dann kam die ganze Person nach. In Schwarz gehüllt, den Anzug etwas vernachlässigt, einen kleinen schwarzen Hut mit aufgebogener Krempe, ähnlich wie ihn die ungarischen Kutscher tragen, auf dem Kopfe, — Susanne erkannte ihre Feindin aus dem Parke.

Aber diese hatte jetzt nur ein süßliches Lächeln, mit dem sie auf Paul zukam. Ihre Blicke wanderten dabei von diesem zu Susanne und durch das Zimmer, ihre Nüstern bewegten sich, als wolle sie irgendeine Spur mit wenigstens einigen ihrer Sinne verfolgen.

„Ah, — Herr Siebert," — flötete sie, — „verzeihen Sie, — ich störe, — Sie scheinen aufgeregt, — vielleicht ein unangenehmer Auftritt mit dem teuren Meister?" —

Es war unschwer von ihrem Gesichte den Triumph herunterzulesen, den sie bei diesem Gedanken empfand.

Siebert verbeugte sich förmlich und reckte sich zu seiner ganzen Höhe empor. Seine Miene erschien vollständig ruhig und kalt. „Glauben Sie was Sie wollen, gnädige Frau, — ich habe gar nichts mehr mit Ihnen zu reden. Wollen Sie das ad notam nehmen?"

„Ah, — ganz wie es Ihnen beliebt, Herr Siebert." —

Das Lächeln der Dame wurde beinahe strahlend, sie machte einen tiefen Knicks, der sowohl Siebert als Susanne zu gelten schien und dann schlossen sich die Türflügel des Salons hinter ihr.

„Sie glaubt mich aus dem Sattel gehoben zu haben, — daher diese verklärte Miene, — sie setzt sie immer auf, wenn sie einen weggedrängt hat, der ihr im Wege steht." —

„Aber wer ist sie, — was will sie?" fragte Susanne ganz konsterniert.

„Sie ist die Mutter des bekannten Pianisten Frundsberg, — sie bildet sich ein, daß dieser der einzig Würdige ist, Liszts künstlerisches Erbe anzutreten. Er ist, — oder war auch einer seiner Lieblingsschüler, — aber das wechselt, weil doch andere auch nachkommen. Sie ist nun so wütend auf jeden, den der Meister bevorzugt, daß sie, — nun, — daß ich sie der unsinnigsten Tat für fähig halte. Sie verfolgt den Meister, erzwingt sich den Eingang, trotzdem Michael den Auftrag hat, sie hinauszuweisen, sie provoziert die peinlichsten Szenen und stützt sich auf Versprechungen, die der Meister ihr und ihrem Sohne gemacht haben soll, — aber genug davon. Hüten Sie sich vor der. Verleumdung ist das mindeste, was man von ihr erwarten kann. Doch, — nun kommen Sie! Sie soll sehen, daß ich mich nicht zurückdrängen lasse!"

Und Siebert öffnete die Tür und ging hinter Susanne in das Musikzimmer, wo eine illustre Gesellschaft sich um Liszt versammelt hatte, die alsbald aufbrach, um mit ihm gemeinschaftlich in die evangelische Kirche zu wandern, wo eine Probe der Graner Festmesse unter der Leitung Müller-Hartungs stattfand.

XV.

Die nächsten Tage brachten wahre Musikorgien. Susanne schwamm in einem Meer von Harmonien, die nur unterbrochen wurden durch die prosaischen Töne der Mahlzeiten, zu denen sie sich bald an diese, bald an jene Gruppe anschloß. Es wurden auch einige Bankette abgehalten, bei denen Liszt erschien, umgeben von seinen Allerintimsten. Zu denen gehörte vor allem Siebert, Susanne kam es vor, als ob er das absichtlich betone. Keine Wolke schien das Verhältnis zwischen dem großen Meister und seinem Schüler je getrübt zu haben, Siebert war von einer rührenden Aufmerksamkeit und Fürsorglichkeit und Liszt dankte es ihm dadurch, daß er sie sich schweigend gefallen ließ und sich mancher Anordnung, für die der Arzt vergebens plädiert hatte, fügte. Nur die Eingeweihten wußten von solchen Anordnungen, denn Liszt wollte nie bedauert, nie nach seinem Befinden gefragt werden. Er behauptete, er hätte keine Zeit sich anders als „wohl" zu befinden. Vier oder fünf junge Künstler, hervorragende pianistische Talente, bildeten das weitere Gefolge des Meisters, Frundsberg schien der Rangälteste unter ihnen. Wie sein Verhältnis zu Liszt sich früher nach außen hin manifestiert hatte, wußte Susanne nicht, er fügte sich aber anscheinend mit gutem Takt in die Tatsache, daß Siebert momentan der Bevorzugtere war.

Vielleicht wurde ihm das durch den Umstand erleichtert, daß er während des Festes wahre Triumphe als Pianist feierte, er stand beinahe auf jedem Programm und seine Kunst und auch seine Kompositionen wurden bejubelt, während Siebert sich überhaupt nicht hören ließ. Aber Frundsbergs Mutter fand sich nicht so gut mit der Situation ab. Mit wahren Argusaugen wachte sie über jede Bewegung des Meisters und jedes freundliche Wort, das dieser an Siebert richtete, verursachte ihr offenbar innerliche Krämpfe, nach der süßsauren Miene zu urteilen, die sie zur Schau trug. Für Susanne hatte sie stets eine zuvorkommende, überhöfliche Begrüßung, aber dieser entgingen die haßerfüllten Blicke nicht, mit denen sie Siebert gelegentlich streifte. Wenn Frundsberg einen solchen Blick auffing, dann regalierte er seine Mutter mit einer Miene, die unheilverkündend genug aussah und auf ein ziemlich stürmisches Interieur dieses Haushaltes schließen ließ. Und Susanne ahnte, daß diese Frau ihr leidenschaftliches Temperament nur mit der höchsten Mühe im Zaume hielt, weil sie sich sagen mußte, daß sie sich sonst unmöglich machen und ihr Sohn sie zwingen würde, „fern von Madrid" sich mit ihrer Wut abzufinden. Wenn Liszt kam, versäumte er es nie Susanne heranzuziehen, entweder saß sie neben ihm oder er gab einem seiner Schüler den Auftrag sie zu unterhalten. Auf Sieberts Gesellschaft mußte sie beinahe ganz verzichten, Liszt selbst hatte ihr dies angekündigt, — „er habe seinen jungen Freund jetzt gerade so nötig" — und in der Tat hörte Susanne auch, daß Siebert in die Hofgärtnerei übersiedelt sei und nicht von des Meisters Seite weiche.

Aber dieser war doch darauf bedacht gewesen, ihr eine Ansprache und Stütze in der Gesellschaft zu verschaffen und hatte sie dringend an zwei Schwestern empfohlen, die im Weimaraner Musikleben eine hervorragende Rolle spielten. Es waren dies zwei Damen, die während der langen Jahre, die sie Liszt kannten, keine Zeit gefunden hatten alt zu werden. Mit klugen, lustigen Augen sahen sie die Welt der musikalischen Erscheinungen an sich vorüberfluten und die Flamme ihrer Begeisterung brannte in jugendlichem Feuer wie an dem Tage vor dreißig Jahren, da Liszt sie zum ersten Male zu sich auf die Altenburg geladen. Ein Schimmer jener goldenen, unvergeßlichen Zeit war an ihnen haften geblieben, getreue Jüngerinnen hatten sie — einmal näher-, einmal fernerstehend — alles mitempfunden, was ihm in diesen langen Jahren an Freude und Leid zuteil geworden. Und seine Freunde waren ihre Freunde gewesen, gastlich hatten sie ihnen ihr Haus geöffnet. Wer als Kunstjünger nach Weimar kam, ging zu den Damen Vogel, wurde empfohlen, gehätschelt, gefördert, ihre Wohnung war eine Autographensammlung und Porträtgalerie von Berühmtheiten im ausgewachsenen und embryonalen Zustand, — ihr Gedächtnis ein Schatzkästlein der interessantesten Memoiren.

Hohe schlanke Gestalten, entnahmen sie, unbekümmert um die Mode, ihre Toiletten einer reichhaltigen Garderobe, die sie sich zu Festgelegenheiten im Laufe der Jahre angeschafft hatten, und da Festtoiletten das Schicksal haben wenig abgenützt zu werden, so rekrutirten sich diese aus älteren, respektive jüngeren Jahrgängen. Es kam den beiden Schwestern gar nicht darauf an, in weißem Mull und Rosenknospen zu erscheinen und zwar bis aufs I-Tüpfelchen gleich. Aber Susanne fand diese Eigentümlichkeit der beiden Damen hübsch und gewinnend, denn sie entsprang nicht der gewöhnlichen Fraueneitelkeit, sondern hier war das helle Kleid die Hülle der frisch und jugendlich gebliebenen Seele, deren ewiger Frühling alle erfreute, die in ihren Bereich kamen, — daß zwischen dieser Seele und dem fröhlichen Gewande ein alternder Körper steckte, das fühlten sie nicht und kümmerten sich nicht darum.

* * *

Der Schluß des Tonkünstlerfestes versammelte noch einmal sämtliche Teilnehmer in den Räumen des Weimaraner Theaters. Susanne saß mit den Damen Vogel in einer Loge, welche das Komitee ihnen angewiesen hatte.

Die Damen trugen Seidenkleider aus hellstem Grün, dazu Hüte aus Maiglöckchen. Ihre Wangen glänzten rosig vor Erregung und sie sprachen eifrig auf Susanne ein, ihr Erlebnis erzählend. Sie waren einen Augenblick hinter den Kulissen im Künstlerzimmer gewesen — Frundsberg sollte ja spielen — die große Sonate in h moll des Meisters stand auf dem Programm. Aber Frundsberg hatte ihnen mittags gesagt, daß er ändern wolle, — er wolle die Feux follets und die Ricordanza spielen. (Fortsetzung folgt.)

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

T. Sch. Siegfried Wagner, Bayreuth. Das genügt.

J. G. Ihre Berichte sind schon erwünscht. Wenn wir ein oder den andern nicht aufnehmen, wird das wohl seine besonderen Gründe haben. Nicht alles, was eingesandt wird, ist auch aufgenommen.

F. K. Sie wollen sich zum Kapellmeister ausbilden und dabei noch Ihren gegenwärtigen Beruf ausüben? Das wird wohl kaum etwas werden. Wir warnen wegen Ueberfüllung dringend vor der Kapellmeisterkarriere. Im übrigen lesen Sie den Artikel im 30. Jahrgang No. 2 der „N. M.-Z.": Berufsfragen eines Theaterkapellmeisters. Dort werden Sie nähere Aufschlüsse finden. Auch hier wieder empfehlen wir allen Lesern, sich das Nummernverzeichnis der „N. M.-Z." vom Verlag von Carl Grüninger zu bestellen. Es kostet nichts und gibt auf viele Fragen die nötigen Hinweise.

O. B. in G. Leider nicht zu verwenden.

F. A., K. Wenn das Werk aufgeführt ist, bringen wir gern eine Notiz darüber.

M. N. Wir antworten nur im Briefkasten. Wie oft ist dieser Satz bei uns schon geschrieben, gesetzt und gedruckt worden. Zu Ihrem eigenen Gebrauch im Hause, ja! Lesen Sie bitte die „Warnung" unter „Kunst und Künstler" im heutigen Heft. Ob Sie als Sänger die Abschrift benützen können, während Ihr Begleiter nur das Original spielt, ist ein strittiger Fall. Wir glauben, daß dem nichts im Wege steht; wenden Sie sich aber doch noch an die genannte Geschäftsstelle in Leipzig.

Frau Dr. G. Besten Dank. Wir haben Herrn Dr. Hirschberg die zustimmenden Schreiben aus dem Leserkreis mitgeteilt.

E. Sch. Dr. Max Friedländer wohnt in Berlin W. 50, Kurfürstendamm 242. Dr. Adolph Kohut in Friedenau bei Berlin, Elsestraße 3.

Professor J. B. Besten Dank für die Mitteilung, die eingefügt werden soll. Selbstverständlich stehen Ihnen die Exemplare (kostenlos) zur Verfügung.

Handschweiß bei Violinisten. Aus Leserkreisen wird uns auf eine Briefkastennotiz hin in freundlicher Weise Auskunft gegeben. Der betreffende Einsender, Rechtsanwalt und Notar, schreibt uns: „Ausgehend davon, daß bei kalten Abreibungen das Blut zunächst in die inneren Gefässe aus der Oberhaut gejagt wird und sodann mit doppelter Gewalt zurückströmt, so daß der ganze Körper sich behaglich warm fühlt, sagte ich mir, daß das Umgekehrte auch der Fall sein müsse, und habe damit sowohl selbst als auch bei meinen Schülern gute Erfolge erzielt. Ich hielt, als ich noch an dem lästigen Uebel litt, die Hände ein paar Minuten (3—5) in möglichst heißes Wasser, seifte sie dann mit überfetteter Schwefelseife stark ein, so daß ein dicker,

dichter Schaum vorhanden war, spülte diesen Schaum **nicht** ab, sondern trocknete ihn mit dem Handtuch ein. Ich wie meine Schüler waren nach der Prozedur mehrere Stunden von dem Uebel frei. Allerdings muß dann das Verfahren wiederholt werden."

A. B. in T. Körte, Lauten und Lautenmusik käme für Sie wohl in erster Linie in Betracht.

Schuhmacherzunft in Nortorf. Der verehrlichen Zunft und ihrem Altgesellen H. Dortmund zur gefälligen Antwort, daß wir leider nicht akzeptieren können. Nicht jeder „Poet" ist auch befähigt, gleich dem seligen Hans Sachs, ein Schuhmacher zu sein. Wenn Herr D. von **unserem** Handwerk nichts versteht, was schadet das? Kann er trotzdem nicht gut und böse unterscheiden? Wir unserseits, wenn wir es auch nicht „verstehen", **spüren** es doch gleich, wo uns der Schuh drückt. Im übrigen freundlichen Dank für das Interesse. Es war allerdings der einzige Fall, der gegen das Operettenheft der „N. M.-Z." sich gewendet hat.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 16. Februar.)

Aug. L. in H—stadt. Für einen Seminaristen sehr befriedigende, anerkennenswerte Leistungen. Sie sollten Ihre rege Phantasie nicht immer mit Textkompositionen beschäftigen. Ueben Sie sich in den einfachen Satz- und Periodenformen des Klaviersatzes. Ein einfaches, klares Instrumentalstück werten wir höher als ein ganzes Heft voll verschwommener Liederklänge. — Schöne Texte finden Sie in der Anthologie „Lyrische Andachten" von Ferd. Gregori, Verlag Hesse-Leipzig. — Die Besetzung Ihres kleinen Orchesters ist richtig. Genügen Ihnen die musikalischen Anregungen Ihres Freundeskreises nicht? Das Leben wird Ihren Menschenhunger gewiß noch stillen.

H. R. in C. Ihre thematisch gut eingeführte, an pikanten melodischen Einfällen reiche Ouvertüre verrät den routinierten Musiker. Wie mögen Sie da noch fragen: Soll ich Unterricht in der Komposition nehmen?

D. L—ski, Prag. Ihr Können bewegt sich in einem sehr beschränkten Rahmen. „Adio" drückt noch einen einigermaßen zusagenden Gedanken aus. Die Deklamation des Liedes ist rhythmisch völlig verfehlt, weil Sie den 3/4- nicht vom 6/8-Takt unterscheiden können. Ungeheuerliches leisten Sie im 17/8-Takt. Also die Tripeltaktarten näher ansehen. Ihr „Waldbach" ahmt, nachdem er die chromatische Skala durchlaufen hat, ein Vogelgezwitscher nach: gewiß eine originelle Idee.

K. Sch. in R—kirchen. Ihre zwei Chöre taugen nichts. Gehen Sie nochmals die Harmonielehre Ihres Seminars durch, bevor wir Ihnen Bücher zur Komposition und Instrumentation empfehlen. Uebrigens haben Sie ja Louis-Thuille.

C. O. Etwas schmachtend, sonst manierlich.

Durchgefallener. Sie, Schwergeprüfter, haben doch wenigstens Ihren Humor behalten. Ihre Walzer nennen Sie „ungeratene Kinder“. Damit wollen Sie wohl die Unhöflichkeit der Natur gegen Sie als Erzeuger festgestellt haben. Trösten Sie sich. Die Dinger vergnügen sich in sonniger Heiterkeit; ausgelassen ist nicht ungeraten. Erleben Sie wieder mal Vaterfreuden, so behalten Sie Ihr Glück hübsch für sich und tragen es nicht zum Preisgericht nach Berlin.

Wiener Karneval. Das Experiment auf die Tanzbarkeit Ihrer Walzer sollten Sie doch machen, wenn Sie auch, wie Sie schreiben, noch keinen Schritt in Ihrem Leben getanzt haben. Warum den Wein nicht kosten, den man selber gezogen? — zudem Ihre Tänze ja ein munteres Geklingel sind, das Ihrer Autodidaxie alle Ehre macht. Wohl auch einer von den 4200 Durchgefallenen?

Y. Z. Auch der Volkston hat seine Gesetze, die man wissen muß, will man etwas Brauchbares in ihm zuweg bringen. Ihre Sachen eignen sich nicht zum Druck.

J. v. G. in K. Nein, so trostlos sieht es auf dem Musikmarkt nicht aus, daß außer Operetten- und Salonschmarren nichts anderes mehr Aussicht auf Absatz hätte. Einen Verleger für Ihre flüchtig skizzierten Lieder zu finden, werden Sie sich vergeblich bemühen. Selbstunterricht allein genügt nicht. Geben Sie also trotz Ihrer 35 Jahre einen unfruchtbaren Dilettantismus auf und widmen Sie sich einem regelrechten Kunststudium.

R. F. in T. Ihrem Tongewirr fehlt die ruhige, klare Linie. Ob Sie Talent haben? Ja, fürs Groteske; mehr aus Ihrem blauen Heft herauszukriegen, vermochten wir mit dem besten Willen nicht. Versuchen Sie mal etwas Aehnliches nachzubilden wie das Klavierstück von Zilcher oder das Lied von Koch in der Beilage der letzten Nummer.

M. E. Unter den Köstlichkeiten Ihrer Muse imponiert besonders das in seinen Kontrasten feingemalte „Es muß ein Wunderbares sein“. Ebenso bekundet „Der schöne Anblick“ die Kraft Ihres harmonischen Empfindens, wenn es auch den Anschein gewinnen will, als hätten Sie sich hier zu Geistreicheleien verleiten lassen (vergl. die Schlußtakte). Gefälligen Charakters sind auch die übrigen Gesänge.

T. Sch., R. Gute Tanzmusik. Der 2. Walzer, der in Des statt in As ausklingt, müßte umgearbeitet werden. Wenn es einmal einen Tanzboden gibt so groß wie die Wüste Sahara, dann treten Sie nur mutig in die Konkurrenz ein. Warum lassen Sie Ihr „Frühlingslied“ von G nach F hinuntersteigen? Haben Sie den Rückweg nicht mehr gefunden oder ist's Absicht? Ihr „Waldidyll“ weist herzwarme Momente auf, besonders an der Stelle: „Und er schaute tief und lange in ihr grünes (!) Augenpaar — und er küßte sie dazu.“ — Mit der Dichterin A. Fr. scheint es sich ebenso zu verhalten wie mit dem L. W., dessen Namen Sie gern erführen. Nun werden wir aber in Ungnade fallen — oder nicht?

(Schluß auf dem Umschlag.)

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Ein Skizzenbuch für die Jugend.

(Sechs leichte Klavierstücke.)

No. 6. Ständchen.

Paul Zilcher, Op. 85. No. 6.



Heimlicher Liebe Pein.

Text nach einem fliegenden Blatte ums Jahr 1800.
Mel. wahrscheinlich von Zuccalmaglio (in Kretzschmers „Volkslieder" I, 198)
Bearbeitet von G. WINTER.




Etwas erregter.
2. Als ich und mein Schatz in die Kir-che wollten gehn, viel fal-sche, falsche Zungen un-ter der
Tü - - re stehn. Die ei-ne re-det dies, die an-dre re-det das, das
macht mir gar oft mei-ne Äug-lein naß.
Erregt.
3. Die Di-steln und die Dor - nen, die
ste-chen al-so sehr, die fal-schen, fal-schen Zungen a-ber noch viel mehr. Kein


Leidenschaftlich.
Feu-er, kei ne Koh - le kann bren-nen so heiß, als heim-li-che Lie-be die nie - mand weiß.
Tempo I.
4. Ach, her-ze - lie-ber Schatz, ich bit-te dich noch eins; du wol-lest auch bei mei - nem Be-
pp
gräbnis sein, bei mei-nem Begräb-nis bis in das kühle Grab, die-weil ich dich so treu-lich ge-
morendo
lie-bet hab'.
Langsam.
pp
dumpf

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Ein Skizzenbuch für die Jugend.
(Sechs leichte Klavierstücke.)

No. 6. Ständchen.

Paul Zilcher, Op. 85. No. 6.



Heimlicher Liebe Pein.

Text nach einem fliegenden Blatte ums Jahr 1800.
Mel. wahrscheinlich von Zuccalmaglio (in Kretzschmers „Volkslieder“ I, 198)
Bearbeitet von G. WINTER.




Etwas erregter.
2. Als ich und mein Schatz in die Kir-che wollten gehn, viel fal-sche, falsche Zungen un-ter der
Tü - - re stehn. Die ei-ne re-det dies, die an-dre re-det das, das
macht mir gar oft mei-ne Äug-lein naß.
Erregt.
3. Die Di-steln und die Dor - nen, die
ste-chen al - so sehr, die fal-schen, fal-schen Zungen a - ber noch viel mehr. Kein


Leidenschaftlich.
Feu-er, kei ne Koh - le kann bren-nen so heiß, als heim-li-che Lie-be die nie - mand weiß.
Tempo I.
4. Ach, her-ze - lie-ber Schatz, ich bit-te dich noch eins; du wol-lest auch bei mei - nem Be-
pp
gräbnis sein, bei mei-nem Begräb-nis bis in das kühle Grab, die-weil ich dich so treu-lich ge-
morendo
lie-bet hab.
Langsam.
pp
dumpf

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

1911 Heft 12

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Vom Allgemeinen Deutschen Musik-Verein.

VOM Vorsitzenden des A. D. M.-V., Generalmusikdirektor Prof. *Max Schillings*, Stuttgart, gehen uns folgende Zeilen mit dem Ersuchen um Veröffentlichung zu:

Der Musikschriftsteller Dr. *Edgar Istel* aus München veröffentlicht in dem von der Firma *Emil Gutmann* (München) herausgegebenen „Konzert-Taschenbuch“ für die Saison 1911/12 eine polemische Auslassung unter dem Titel „Die Krisis im Allgemeinen Deutschen Musik-Verein“. Dieser Artikel ist einem großen Teil der deutschen Presse mit dem Ersuchen um Veröffentlichung zugegangen. Als Vorsitzender des A. D. M.-V. sehe ich mich veranlaßt, auf die Angriffe Dr. Istels folgende Erklärung abzugeben, für welche ich die Verantwortung allein übernehme, weil es wünschenswert erscheint, daß die Erklärung möglichst unverzüglich in die Oeffentlichkeit gelange und weil die Kürze der Zeit es nicht erlaubt, sie den übrigen, in Deutschland zerstreut wohnenden Vorstandsmitgliedern vorzulegen.

Ueber die Angriffe Dr. Istels auf meine Person mich in der Presse mit ihm auseinanderzusetzen, muß ich ablehnen. Dr. Istel ist Musikschriftsteller und hat auch selbst komponiert, er hatte sich mir in München persönlich genähert und ist einige Jahre mit mir in persönlichem Verkehr gestanden. Die von ihm bei dem Musikausschuß des A. D. M.-V. eingereichten eigenen Kompositionen wurden pflichtmäßig geprüft; es handelte sich um zwei Gesänge mit Orchester und ein Chorwerk mit Orchester, die alle mehrmals eingereicht wurden; die ersteren fanden keine Mehrheit im Musikausschuß, bei dem letzteren schwankte die Entscheidung, fiel aber endgültig negativ aus. Aus diesem Anlasse schrieb Dr. Istel im Mai 1908 an mich einen Brief, in dem er sich wegen Zurücksetzung beschwerte, heftige Angriffe gegen die Vereinsleitung wegen der Gestaltung der Programme erhob und mich um Abstellung der von ihm behaupteten Mißstände ersuchte. Seine Bewertung meiner Person kleidete er damals in die Worte:

„Gerade Sie, sehr verehrter Herr Professor, der, wie ich ebenfalls weiß, in weitesten Kreisen des Vereins u n e i n g e s c h r ä n k t e s V e r t r a u e n genießt und dessen v o r n e h m e, v o n j e d e r P a r t e i l i c h k e i t f e r n e D e n k a r t a l l g e m e i n a n e r k a n n t w i r d, wären wohl berufen, in dieser Hinsicht reformatorisch zu wirken.“

Derselbe Dr. Istel veröffentlichte einige Monate später, im Februar 1909, in der Zeitschrift „Die Musik“ einen satirischen Artikel, in welchem er anonym den Vorstand des A. D. M.-V. in überaus heftiger Weise angriff und speziell mich persönlich in einer nicht würdigen Weise verhöhnte. Er hat die Verfasserschaft des Artikels längere Zeit verleugnet, sie aber schließlich doch eingestehen müssen, und hat in einem aktenmäßigen Schriftstück erklärt, daß dieser Artikel die G e p f l o g e n h e i t e n des derzeitigen Vorstands zum Gegenstand habe, wonach also ernsthafte Beschuldigungen erhoben und unter der Maske der Satire einbekannt sind. Man wolle damit die oben zitierte Bewertung meiner Person vergleichen.

Derselbe Dr. Istel ließ unter den beim Stuttgarter Tonkünstlerfest 1909 (bei dem es sich um die Neuwahl des Vorstands handelte) anwesenden Mitgliedern des A. D. M.-V. einen anonymen Wahlaufruf mit Text verbreiten, welcher die Wiederwahl aller im damaligen Vorstand befindlichen Männer als für den A. D. M.-V. gefährlich verhindern sollte.

Inhalt und Form dieses anonymen Flugblattes trugen dem damals noch unbekannten Verfasser in der Hauptversammlung eine ihn bloßstellende Niederlage zu, welche der Aufforderung eines anwesenden Mitglieds entsprechend in dem Beschluß sich dokumentierte: „dem Anonymus sei die Verachtung der Versammlung auszudrücken.“ Dr. Istel war bei Fassung dieses Beschlusses, dem niemand widersprach, persönlich anwesend. Bei der dann erfolgenden Vorstandswahl machte ich in a l l e r n a c h d r ü c k l i c h s t e r Weise die Annahme der Wahl zum Vorsitzenden davon abhängig, daß ich das Vertrauen a l l e r Anwesenden besitze und daß dieses Vertrauen sich in einer e i n s t i m m i g e n Wahl bekunden müsse. Ich schlug Zettelwahl vor. Trotz meiner m e h r f a c h e n Aufforderung, derjenige, der auch nur das geringste gegen meine Geschäftsführung und Wahl einzuwenden habe, m ü s s e sich melden, schwieg Dr. Istel. Es wurde einstimmig beschlossen, die Wahl durch Akklamation vorzunehmen, und ich wurde mit a l l e n Stimmen wiedergewählt.

Nach einiger Zeit wurde er dann als Urheber des genannten Wahlaufrufs festgestellt.

Derselbe Dr. Istel hat mir vom Züricher Tonkünstlerfest aus die besten Grüße und Wünsche auf einer Karte gesandt, trotzdem ihm zuvor das Befremden über seine Beteiligung an diesem Kartengruß ausgesprochen wurde.

Derselbe Dr. Istel ist anfangs dieses Winters auf e i n s t i m m i g e n Beschluß des statutenmäßig zuständigen Vorstands aus dem A. D. M.-V. a u s g e s c h l o s s e n worden. Dr. Istel hat dagegen Berufung zur Hauptversammlung angemeldet und gleichzeitig Klage am Landgericht in Weimar gegen diesen Beschluß des Vorstands

erhoben. Die Klage ist von dem Landgericht Weimar abgewiesen worden. Es wurde hiebei streng statutenmäßig verfahren und die Hauptversammlung wird ihres Amtes als höchste Instanz ordnungsgemäß walten.

Soviel über die Tatsachen und über die Beweggründe. Die im Mißmut über die Nichtaufführung seiner Kompositionen, über die ihm von dem Verein entgegengebrachte Beurteilung seiner Handlungsweise und über seinen einstimmigen Ausschluß aufgestellte Behauptung, der A. D. M.-V. und die künstlerischen Geschäfte seien parteiisch, unzulänglich und unfähig geleitet, versucht Herr Dr. Istel durch einen Auszug aus den Programmen der Tonkünstlerversammlungen zu belegen, durch den der Eindruck erweckt wird, als ob fast nur Kompositionen von Vorstandsmitgliedern, vor allem von Richard Strauß und mir, aufgeführt und musikalische Talente unterdrückt worden seien.

Dieser Auszug ist irreführend, lückenhaft und tendenziös. Die Wahrheit ergibt sich aus untenstehender genauen Statistik, die sämtliche Tonkünstlerversammlungen von 1902 bis 1910, d. h. während der ganzen Zeit, welche ich dem Vorstand angehöre, umfaßt.

Aus dieser Aufzählung und Statistik geht hervor, daß es eine objektive Unwahrheit ist, zu behaupten, die Vorstandsmitglieder Richard Strauß und Max Schillings hätten andere Komponisten unterdrückt und verkürzt. Der Kenner sieht im Gegenteil, daß in weitestem Umfang moderne Komponisten durch den A. D. M.-V. zur Aufführung gebracht worden sind und daß alle Richtungen der Tonkunst vorgeführt und zugelassen worden sind.

Ueber die Bedeutung des A. D. M.-V. für die Tonkunst im letzten Jahrzehnt, über die Anregungen, die von ihm ausgingen, über die Qualität der Aufführungen ein Urteil abzugeben, steht mir nicht zu. Der aggressive Aufsatz nennt den A. D. M.-V. „den vornehmsten unserer Tonkünstlervereinigungen". Dieser Eigenschaft des Vereins hat es das ausgeschlossene Mitglied zu danken, daß der Angriff nicht in Worten charakterisiert wird, die er verdient hat.

In jedem großen Vereine, der ebenso schwierige als vielseitige Aufgaben zu bewältigen hat, wird und muß es Mitglieder geben, deren Wünsche — leider — unerfüllt bleiben, so auch im A. D. M.-V. Es ist aber nicht wahr, daß im A. D. M.-V. eine „Krisis" besteht oder bestanden hat. Es ist nur ein Mitglied ausgeschlossen worden, das dies als Krisis für sich empfindet. Inzwischen rüstet sich der Verein, sein Halbjahrhundert-Jubiläum und das Gedächtnis seines Stifters Franz Liszt würdig und freudig zu begehen. **Max Schillings.**

* * *

Programme der Tonkünstlerfeste von 1902—1910.

1902. Krefeld. Orchesterwerke, Solo- und Chorwerke mit Orchester. Bischoff: Pan. — Blech: Waldwanderung. — v. Baußnern: Zwei Gesänge mit Orchester. — Pfitzner: Herr Oluf. — Schillings: Meergruß. — vom Rath: Klavierkonzert. — Sommer: Opernszene. — D'Albert: Ouvertüre Improvisator. — Liszt: Christus. — Mahler: Dritte Symphonie. — Taubmann: Opernszene (Sängerweise). — Humperdinck: Dornröschen-Suite. — Müller-Reuter: Hackelberends Begräbnis. — Neff: Chor der Toten. — Dalcroze: Violinkonzert. — Strauß: Szene aus „Feuersnot". — Seyffardt: Ballade aus Glocken von Plurs.

Werke ohne Orchester. Juon: Klaviertrio. — Thuille: Cello-Sonate. — G. Schumann: Klavierquartett. — Reger, Mikorey, Ansorge, Lindner, Lorenz, Weingartner, Naumann, Brecher, H. Wolf, Volbach, H. Schindler, Schillings, Pfohl: Lieder.

*

1903. Basel. Orchesterwerke, Solo- u. Chorwerke mit Orch. R. Louis: Proteus. — Strauß: Das Tal. — Volbach: Zwei Madonna-Hymnen. — Delius: Nachtlied Zarathustras. — Liszt: Graner Messe. — F. E. Koch: Sonnenlied (zwei Teile). — Schilling-Ziemssen: Orchestergesang. — Mahler: Zweite Symphonie. — Dalcroze: Sancho-Vorspiel. — Hegar: Männerchöre. — Bloch: Zwei symphon. Sätze. — Schillings: Hexenlied. — Pahnke: Violinkonzert. — H. Huber: Chorwerk Caenis. — Pringsheim: Zwei Gesänge. — Posa: Zwei Gesänge — Boehe: Odysseus' Ausfahrt.

Oper. Klose: Ilsebill (Karlsruhe).

Werke ohne Orchester. Scheinpflug: Klavierquartett. — Pfitzner: Sechs Lieder. — Lauber: Violinsonate. — G. Peters: Lieder. — Weismann: Lieder. — Draeseke: Streichquintett. — Barblan: Passacaglia für Orgel. — Liszt, Bruck (1534), Waelrant (1517): Chorgesänge. — Reger: Orgelfantasie („Feste Burg"). Symphonische Fantasie und Fuge. — Strauß: Chorhymne. — H. Wolf: Sechs Lieder. — Strauß: Fünf Lieder. — Wolf-Ferrari: Sonate für Klavier und Violine. — Koeßler: Fünf Madrigale für Chor. — Hans Huber: Klaviertrio. —

*

1904. Frankfurt. Orchesterwerke, Solo- u. Chorwerke mit Orchester. Reznicek: Vier Gesänge mit Orchester. — Bruno Walter: Symphonische Fantasie. — Zilcher: Konzert für zwei Violinen. — Schattmann: Gesang mit Orchester. — Pfitzner: Heinzelmännchen. — Andreae: Symphonische Fantasie. — Nicodé: Gloria-Symphonie. — Berger: Totentanz. — G. Schumann: Totenklage. — Zoellner: Hymnus der Liebe. — A. Reuß: Johannisnacht. — Hausegger: Wieland der Schmied. — Strauß: Sinfonia domestica.

Opern. Baußnern: Der Bundschuh. Pfitzner: Rose vom Liebesgarten (Mannheim).

Werke ohne Orchester. Reger: Violin-Sonate. — Müller-Reuter: Liederzyklus. — Kaun, Heuser, v. Rath: Klavierstücke. — Scheinpflug: Worpswede. — Lampe: Serenade für 15 Bläser. — Thuille: Sonate für Violine und Klavier. — Rohde, Heß, Sommer, Wolfrum: Lieder. — Dirk Schäfer: Klavierquintett.

In Heidelberg. Klose: Symphonie: Das Leben ein Traum. Charpentier: Vie du poête.

*

1905. Graz. Orchesterwerke, Solo- u. Chorwerke mit Orch. Guido Peters: Zwei Symphoniesätze. — Mahler: Gesänge mit Orchester. — P. Ertel: Tragödie des Menschen, symphonische Dichtung. — Naumann: Der Tod und die Mutter (Chor). — Strauß: Heldenleben. — Schillings: Dem Verklärten. — Weismann: Fingerhütchen. — Hausegger: Sieben Lieder der Liebe. — Streicher: Zwei Männerchöre. — Boehe: Odysseus' Heimkehr. — Bruckner: Achte Symphonie.

Werke ohne Orchester. Mojsisovics: Dritter Satz der Romantischen Fantasie (Orgel). — Reger: Variationen für Klavier (Bach), Variationen für zwei Klaviere (Beethoven). — Dalcroze: Serenade für Streichquartett. — Taubmann: Lieder. — Buck: Zwei Männerchöre. — Draeseke: Streichquintett. — H. Wolf: Lieder. — Pfitzner: Streichquartett. — Wagner: Kaisermarsch.

Oper in Graz. Kienzl: Don Quixote. — **Opern in Wien.** Strauß: Feuersnot. — Liszt: Heilige Elisabeth. — Pfitzner: Rose vom Liebesgarten. —

*

1906. Essen. Orchesterwerke, Solo- u. Chorwerke mit Orch. Siegel: Heroische Tondichtung. — Neitzel: Leben ein Traum (Violine und Orchester). — Mors: Dem Schmerz sein Recht (Symphonische Dichtung). — Delius: Sea-Drift (Chor). — Bischoff: Symphonie in E. — Braunfels: Szene aus Falada. — Humperdinck: Festgesang. — Mahler: Sechste Symphonie.

Werke ohne Orchester. Zöllner: Streichquartett. — Marteau: Drei Lieder mit Streichquartett. — Juon: Klavierquintett. — Bruno Walter: Klavierquintett. — Kaun: Streichquartett. — Sommer: Lieder. — Pfitzner: Klaviertrio.

Opern in Köln. d'Albert: Flauto Solo. — Dalcroze: Onkel dazumal.

*

1907. Dresden. Orchesterwerke, Solo- u. Chorwerke mit Orchester. Fuchs: Selig, die im Herrn sterben (Oratorium). — Reznicek: Präludium und Fuge. — Heß: Liederkreis. — Noren: Kaleidoskop. — Pfitzner: Christelflein. — Weismann: Zwei Balladen. — Thuille: Festmarsch. — G. Schumann: Ouvertüre. — Ehrenberg: Zwei Gesänge. — Scheinpflug: Frühling (Symphonische Dichtung). — Moser: Lokis Ritt. — v. Eyken: Ikarus. — Sommer: Waldfrieden. — Sekles: Serenade für elf Instrumente. — Liszt: Mazeppa.

Werke ohne Orchester. A. Reuß: Streichquartett. — H. Pogge: Quartett. — Courvoisier: Neun Lieder. — Rohde: Klaviertrio. — A. Schönberg: Streichquart. — Kienzl: Lieder.

Opern. Schillings: Moloch. — Strauß: Salome.

*

1908. München. Orchesterwerke, Solo- u. Chorwerke mit Orchester. v. Klenau: Symphonie. — Schelling: Suite fantastique. — Schillings: Glockenlieder. — Gilse: Symphonie „Erhebung". — Delius: Zweiter Teil aus der Messe des Lebens. — Krug-Waldsee: Der goldene Topf (symphonische Dichtung). — Bleyle: Flagelantenzug (symphonische Dichtung). — Hausegger: Sonnenaufgang (Chor).

Werke ohne Orchester. Pottgießer: Quartett. — Vollerthun: Sechs Lieder. — Braunfels: Fünf Bagatellen für Klavier. — Schindler: Lieder. — Marteau: Kammersymphonie (Oktett). — Lederer: Quartett. — Kämpf: Vier Lieder. — Ehrenberg: Sonate für Violine und Klavier. — Mojsisovics: Lieder. — Schindler: Lieder. — Juon: Triocaprice.

Opern. Berlioz: Trojaner, I. u. II. Teil. — Schillings: Moloch.

1909. Stuttgart. Orchesterwerke, Solo- u. Chorwerke mit Orchester. Volbach: Symphonie. — Naumann: Bismarck (Chor). — Siegel: Apostatenmarsch (Chor). — Scheinpflug: Ouvertüre. — Gotthelf: Mahadeva-Szene. — Boehe: Symphonischer Epilog. — Liszt: An die Künstler.

Werke ohne Orchester. Pfitzner: Klavierquintett. — Harder: Streichquartett. — Schoeck: Lieder. — Haas: Sonate für Violine und Klavier. — Ansorge: Lieder. — Wiemann: Duette. — Andreae, v. Wolff: Lieder. — Baußnern: Sonate für Klavier.

Opern. Maurice: Misé Brun. — Vogel: Maja. — Braunfels: Brambilla.

*

1910. Zürich. Orchesterwerke, Solo- u. Chorwerke mit Orchester. A. Mendelssohn: Pandora-Ouvertüre. — Lies: Drei Gesänge. — Blumer: Karnevals-Episode. — H. Huber: Klavierkonzert. — Reger: 100. Psalm. — Delius: Brigg fair. — Hausegger: Zwei Gesänge für Tenor. — Bartók: Rhapsodie (Klavier). — Heß: Ariadne-Fragment (Orchester). — C. Weigl: Symphonie. — Loeffler: „Pagan Poem". — Schillings: Violinkonzert. — Klose: Wallfahrt nach Kevlaar. — Braunfels: Offenbarung Johannis.

Werke ohne Orchester. Kodaly: Streichquartett. — Lampe: Vier Klavierstücke. — Mors: Sechs Lieder. — Weismann: Violinsonate. — Heger: Trio. — Frey: Violinsonate. — Trunk, Sthamer: Lieder. — Suter: Streichquartett. — Sekles: Vier Lieder. — Reger: Klavierquartett.

Diese Statistik ergibt in alphabetischer Reihenfolge folgendes Resultat (die Zahlen hinter den Namen geben an, wie oft ein Komponist aufgeführt wurde):

d'Albert 2. Ansorge 2. Andreae 2.
v. Baußnern 3. Blech 1. Bischoff 2. Brecher 1. Bloch 1. Boehe 3. Bruckner 1. Barblan 1. Berger 2. Buck 1. Braunfels 4. Bleyle 1. Berlioz 1. Blumer 1. Bartók 1.
Charpentier 1. Courvoisier 1.
Dalcroze 4. Delius 4. Draeseke 2.
Ertel 1. Ehrenberg 2. v. Eyken 1.
Fuchs 1. Frey 1.
Gilse 1. Gotthelf 1.
Humperdinck 2. Hegar 1. Heger 1. Huber 3. Hausegger 4. Heß 3. Heuser 1. Harder 1. Haas 1.
Juon 3.
Koch 1. Klose 3. Koeßler 1. Kaun 2. Kienzl 2. Klenau 1. Kodaly 1. Krug-Waldsee 1. Kämpf 1.
Liszt 6. Lindner 1. Lorenz 1. Louis 1. Lauber 1. Lampe 2. Lederer 1. Lies 1. Loeffler 1.
Mahler 4. Müller-Reuter 2. Mikorey 1. Mojsisovics 2. Mors 2. Marteau 2. Moser 1. Maurice 1. A. Mendelssohn 1.
Neff 1. Naumann 3. Nicodé 1. Neitzel 1. Noren 1.
Pfitzner 9. Pfohl 1. Pahnke 1. Pringsheim 1. Posa 1. Peters 2. Pogge 1. Pottgieser 1.
vom Rath 2. Reger 6. Reznicek 2. Reuß 2. Rohde 2.
Schillings 8. Schönberg 1. Sommer 4. Strauß 8. Seyffardt 1. Schumann 3. Schindler 2. Schilling-Ziemssen 1. Scheinpflug 4. Siegel 2. Schattmann 1. Schäfer 1. Streicher 1. Suter 1. Sekles 2. Schelling 1. Schoeck 1. Sthamer 1.
Taubmann 2. Thuille 3. Trunck 1.
Volbach 3. Vollerthun 1. Vogel 1.
Weingartner 1. H. Wolf 3. Weismann 4. Wiemann 1. Wolf-Ferrari 1. Walter 2. Wolfrum 1. K. v. Wolff 1. Weigl 1. Wagner 1.
Zilcher 1. Zöllner 2.

Es sind in 9 Jahren 121 Komponisten aller Richtungen aufgeführt worden, die im fortschreitenden Sinne überhaupt in Betracht kommen. Mit 9 Aufführungen steht an der Spitze *Hans Pfitzner*. Je markanter die an die Spitze gestellte Persönlichkeit ist, um so markanter wird sie vortreten und „herrschen" zum Heile der Kunst, der immer durch das Genie und nicht durch die Masse die Richtung gegeben wird.

* * *

Vorstehenden Aeußerungen möchten wir folgendes als Ergänzung hinzufügen:

Es ist nicht leicht, beim Durchlesen des Krisis-Artikels von Herrn Dr. Istel die Ruhe zu bewahren. Wenn man sich vergegenwärtigt, wer Herr Dr. Istel ist, und wer die Männer sind, die er in dieser unerhörten Weise angreift, dann kommt man in Versuchung, das Konzerttaschenbuch mit einem Gefühl des Ekels in die nächste Ecke zu werfen! Und wahrhaftig, nicht um mit Dr. Istel zu disputieren, würden wir uns zu einer Abwehr entschließen. Aber wir sind leider gezwungen, in der Angelegenheit das Wort vor der Oeffentlichkeit zu nehmen, obgleich ihr im Grunde keine ernste Bedeutung zukommt.

Der Verfasser nennt seine „Anklageschrift" eine rein statistisch-tatsächliche Arbeit, die sine ira abgefaßt sei. Schon das ist nicht wahr, wie folgender Passus auf einer Postkarte des Dr. Istel an den Redakteur der „N. M.-Z." besagt:

„Daß es nun zum großen Kladderadatsch kommt (für wen, für Herrn Dr. Istel? Red.), ist nicht meine Schuld. Ich wehre mich meiner Haut so gut ich kann, nachdem man mir plötzlich den Stuhl vor die Türe zu setzen versuchte und aus heiterem Himmel (!) einen Ausschlußversuch machte."

Istels Artikel ist also ein Revancheartikel, ein Racheakt. Wie kann er da sagen, er sei sine ira abgefaßt? Dieser Zug ergänzt das Charakterbild, das Max Schillings von Herrn Istel oben gegeben hat. Es ist, als sähe man Herrn Istel, der bisher auf heimlichen Wegen gewandelt war, plötzlich mit dem vollen Lichte eines Scheinwerfers beleuchtet.

Eine unzweifelhafte Irreführung läßt sich Dr. Istel zuschulden kommen dadurch, daß er *Paul Marsops* Artikel aus der Festschrift der „Neuen Musik-Zeitung" zum Stuttgarter Tonkünstlerfest durch unvollständiges Zitat eine andere Deutung zu geben versucht. Istel zitiert Marsop mit folgender Stelle:

„Offen und ehrlich gesprochen: im Konzertsaal hat jetzt der Allgemeine Deutsche Musikverein kaum mehr eine Mission zu erfüllen. . . . . . Er hat seiner Zeit vollauf genug getan, er würde mit allen Ehren vom Schauplatz abtreten." — —

Zwischen diesen Zeilen stehen die berühmten Punkte. Wir wollen sie ergänzen. Marsop, der übrigens den Aufsatz auf ausdrücklichen Wunsch der Redaktion geschrieben hat, betont nämlich, im Konzertsaal hätte der Verein seine „Mission" erfüllt! Marsop will seiner Lieblingsidee, für die dramatische Produktion unserer Zeit im A. D. M.-V. Propaganda zu machen, in seinem Artikel erhöhte Bedeutung geben. Wenn Istel diese Idee als unfruchtbar bezeichnet, so ist das eine Meinung, von der aus er niemals den Anschein beim Leser erwecken durfte, daß Marsop tatsächlich das „Ende" des A. D. M.-V. als den einzigen Weg aus aller Not bezeichne. Unter allen Umständen verbot es sich aber für Istel, Marsops Aufsatz als Beleg zu seinen Ausführungen heranzuziehen. Das verbot schon der ganze Ton, in dem beide Verfasser sprechen, das verbot die verschiedene Absicht, in der jeder der beiden Artikel geschrieben war. Marsop sagt z. B.:

„Wer, ich wiederhole es, zurückblickend die Wirksamkeit des Vereins unbefangen überschaut, der muß sich die Ansicht bilden, daß gerade den Künstlern, die in den letzten acht Jahren — seit dem sogenannten Heidelberger Umschwung — die Vorstandsämter verwalteten, namhafte Verdienste zuzuschreiben sind. In der Entwicklungsgeschichte der neuzeitlichen Musik hat der Verein bis zur Stunde eine bedeutsame Rolle gespielt."

Weiter spricht Marsop den berechtigten Wunsch aus, zum hundertjährigen Geburtstage Liszts die kleinen und kleinlichen Zwistigkeiten und Zerwürfnisse des Tages aus dem Gedächtnisse zu tilgen und denen dankbar die Hand zu drücken, die ein köstliches Erbe in Treue verwaltet haben!

Und nun fragen wir: Ist es nicht ein kleiner Unterschied, ob einer der Auflösung des Vereins das Wort redet, weil er nach seiner Meinung seine Aufgabe glänzend erfüllt habe (siehe Hugo-Wolf-Verein), oder ob er sie wegen angeblicher Parteilichkeit, Eigennutz, Begünstigung, Cliquenwirtschaft des Vorstandes fordert? Wenn Dr. Istel doch ab irato gehandelt hätte! Ein kräftiger Zornesausbruch pflegt zum mindesten ein versöhnliches Moment in sich zu tragen, selbst wenn er daneben ginge. Aber diese spezifische Art, heterogene Dinge, die von ganz anderen Gesichtspunkten aus gesagt wurden, durch Herausgreifen einiger Worte zu seinen Gunsten zu wandeln, ist es, was einem — anders Empfindenden so wehe tut.

Wir haben uns mit diesem Passus länger befassen müssen, weil der Artikel eben in der „N. M.-Z." erschienen war. Auf alle Einzelheiten von Dr. Istels Aufsatz näher einzugehen, halten wir nach dem oben Gesagten nicht für notwendig. Nur kurz einige Stichproben.

Wenn Dr. Istel die Notwendigkeit der Auflösung des Vereins „seit einigen Jahren (!)" selber eingesehen hat, zu was in aller Welt regt er sich über die aufgeführten Werke überhaupt noch auf? Warum beantragt er nicht einfach die Auflösung in der Generalversammlung? Warum hat er in Stuttgart einen anonymen Antrag auf Aenderung des Vorstandes eingebracht?

Es scheint eben, als ob Herrn Istel an der als notwendig eingesehenen Auflösung viel weniger läge, als daß die Männer von der Leitung entfernt werden, „deren Verdienste als Einzelperson kein Einsichtsvoller leugnen wird, die aber in ihrem Zusammenhange eine schwere Gefahr für das deutsche Musikleben darstellen." (So steht es bei Istel! Gott sei Dank bedeuten diese Männer für Komponisten wie Istel eine Gefahr. Aber manch „Einsichtsvoller" wird diese Gefahr als ein Glück ansehen.) Es muß ihm die Auflösung aber nicht so ernst sein; denn plötzlich schreibt er: „Es muß etwas geschehen, denn so kann es unmöglich mehr weiter gehen, schon, von der fortgesetzten künstlerischen Schädigung des deutschen Musiklebens (?) abgesehen, aus rein äußerlich finanziellen Gründen nicht!"

Ja, was soll geschehen? Glaubt der Artikelschreiber, die Städte der Tonkünstlerversammlungen würden weniger Garantiesummen aufzubringen haben, wenn statt Pfitzner, Strauß, Schillings, Mahler, Reger, Klose, Hausegger usw. Kompositionen von Edgar Istel und seinen Schülern und Freunden auf dem Programm stünden? Wo steht es denn überhaupt, daß man den sehr begreiflichen Wünschen der Festorte nicht nachgeben und gar keine Werke (Neuaufführungen) von unseren großen Komponisten bringen dürfe? Werden in den Malerausstellungen der Sezession etwa nicht auch Bilder von Stuck aufgehängt, ohne daß die Kritik den Vorstand deshalb vor der Oeffentlichkeit in unverantwortlicher Weise diskreditieren würde? Erinnert sich vielleicht Herr Istel, mit welch donnerndem Bravo es auf der Stuttgarter Generalversammlung aufgenommen wurde, als Schillings nochmals seine Freude darüber aussprach, daß Strauß seinerzeit der Frankfurter Versammlung die Uraufführung der „Domestica" überlassen hat?

Von *Ludwig Heß* heißt es, daß er abwechselnd als Sänger, Komponist und Orchesterleiter von 1903 ab fast auf jedem Tonkünstlerfestprogramm unvermeidlich erscheint. Nun, daß man die besten Solisten auswählt, wird wohl kein Einsichtiger dem Musikausschuß und Vorstand zum Vorwurf machen. Als Orchesterleiter hat Heß überhaupt niemals mitgewirkt, sondern nur in seiner Eigenschaft als Dirigent der Gesellschaft für Chorgesang beim Münchner Tonkünstlerfest. Und als Komponist erscheint Heß in neun Tonkünstlerversammlungen dreimal (!): in Frankfurt mit ein paar Liedern, in Dresden mit einem Liederkreis und in Zürich mit einem kurzen Orchesterstück aus der „Ariadne".

Und beim „Fall Heß" sind wir bei einem ernst zu nehmenden Punkte angelangt. Istel führt als Kronzeugen den Kritiker eines Blattes wie die „Münchner Neuesten Nachrichten" an, einen Mann von Namen: *Rudolf Louis*. Louis hatte bei Besprechung des kurzen Bruchstückes aus der Ariadne von Heß (und der Rhapsodie von Bartók) den A. D. M.-V. in den „Neuesten Nachrichten" sehr scharf angegriffen. Daraus entspann sich zunächst eine Kontroverse zwischen meinem Freunde Louis und mir in der „N. M.-Z." Wenn nun auch Louis seine Meinung in sehr apodiktischer Form vorzutragen pflegt, so hat sie deshalb doch noch nicht immer absolut kanonische Bedeutung. Ich habe es damals versucht, Louis zu beweisen, daß er mit seinem Angriffe in diesem Falle Unrecht hätte und führte den von ihm hochgeschätzten *Hans Pfitzner* an, der das ganze Chorwerk Ariadne (nur ein kleines Bruchstück wurde in Zürich gebracht) in Straßburg erfolgreichst bei Publikum und Presse aus der Taufe gehoben hatte.

Louis antwortete mir damals in einem in der „N. M.-Z." veröffentlichten Schreiben, daß Pfitzner das Werk nach oberflächlichem Durchsehen angenommen, daß ihm diese Annahme aber nachher sehr leid getan hätte. Beides ist nicht unzweifelhaft erwiesen. Denn:

Erstens hat Pfitzner an mich geschrieben: er könne sich in einen literarischen Streit nicht einlassen; er habe durch die Aufführung gesprochen. Pfitzner äußerte sich wörtlich: Ich habe das Meinige getan, tun Sie das Ihre!

Zweitens hat Pfitzner mir nach der Aufführung der Klenauschen Symphonie in Straßburg persönlich versichert, daß er nicht mißverstanden sein wolle, daß er an dem günstigen Urteil über die Ariadne nach wie vor festhalte.

Nun hat Louis gesagt, gerade ein Genie wie Pfitzner begehe (wohlgemerkt, es handelte sich um die technische Frage der Ariadne) in der Beurteilung der Werke anderer leicht die ärgsten Fehler. Das ist sonderbar, aber: es liegt auch das günstige Urteil eines nicht unbedeutenden, ernsten Musikers vor, den Louis nach seinen Kritiken zu schließen kaum als Genie anerkennen wird: das von *Max Reger* über die Ariadne.

Dann hat *Oskar Schröter* in Stuttgart Louis öffentlich eingeladen, sich über die technischen Qualitäten der Ariadne in der „N. M.-Z." sine ira auszusprechen. Hier hätte mal etwas Ersprießliches bei einem Kritikerzusammenstoß herauskommen können. Louis ist dieser Einladung leider nicht gefolgt.

Louis' energischer Protest gegen den A. D. M.-V. war aus diesem Anlasse in dieser Form also nicht begründet. Daß er sich nun in Gutmanns Konzertkalender als „einer der wenigen Herren in der Presse" von Herrn Dr. Istel „Mannesmut vor Königsthronen" vorhalten lassen muß, das tut mir aus freundschaftlichen Gefühlen für Dr. Louis aufrichtig leid. (Auf die darin enthaltene Insinuation, als handle die andere Presse in ihrem abweichenden Urteil nicht aus Ueberzeugung, zu antworten, kann man von mir nicht verlangen.)

In einem Punkte möchte man wünschen, daß Dr. Istel recht behielte: daß nämlich die Mitglieder, denen es „zu bunt im A. D. M.-V. geworden", austreten würden. Wie einfach und für beide Teile nützlich wäre das. Dann könnten die „Sezessionisten" ja zeigen, was sie nun selber können! Vielleicht entdeckten sie dann auch die Werke von Bedeutung, die im A. D. M.-V. nicht aufgeführt werden. Wo sind denn die Kompositionen unbekannter junger Autoren, für die nicht durch den A. D. M.-V. Propaganda gemacht worden wäre? Ist ein jüngerer Komponist im letzten Jahrzehnt mit einem Werke zu besonderem Ruhm gelangt, der im A. D. M.-V. etwa abgewiesen worden wäre? Aber weil einer abgewiesen, den Verein als solchen etwa verdächtigen zu wollen, das wäre in der Tat kläglich!

Und sehen wir vom Künstlerischen ab: Der A. D. M.-V. hat mit den wachsenden Mitteln ein immer umfassenderes Charitativ im stillen geübt; er ist auch durch seine bloße Existenz von solcher Bedeutung für Deutschlands Musikleben (England hat bekanntlich vor 2 Jahren erst sich ihn für eine ähnliche Gründung als Muster genommen!), daß eine Sprache, wie sie in letzter Zeit von einigen Seiten gegen ihn geführt wurde, sich für jeden wirklich Feinfühlenden und gerecht Denkenden von selber verbietet. Wer sich etwa aus der irreführenden „Statistik" des Herrn Dr. Istel bereits ein Urteil gebildet haben sollte, der wird nunmehr nach Kenntnis der authentischen Programme wohl sicher dazu beitragen helfen, daß keine falsche Anschauungen vom A. D. M.-V. in der Oeffentlichkeit verbreitet werden! **Oswald Kühn.**

Führer durch die Klavierliteratur.

Von OTTO URBACH (Dresden).

I. Die Anfänge der Klaviermusik bis zur Klaviersuite.

D. Niederlande.

FLANDERN und *Brabant* — der ganze Zauber mittelalterlicher Städteromantik umweht uns, nehmen uns die stillen, hochgegiebelten Straßen *Gents* und *Brügges* auf; mächtig ergreift unsere Phantasie die himmelragende Gotik der Kathedralen von *Antwerpen, Tournai, Lüttich, Mecheln,* die Pracht der Rathäuser von *Brüssel, Löwen, Brügge, Ypern,* die Wucht der Glockentürme von *Gent, Brügge, Tournai, Ypern,* die trotzigen und reichgeschmückten Hallengebäude der Zünfte in Süd und Nord. Und silbern erklingt es von den kunstvollen Glockenspielen über die stillen Dächer der alten Städte — Künstler oft von hervorragender Bedeutung, Organisten und Komponisten sind bestallt, um das tönende Erz zu schlagen.

Während die reichen und fleißigen Städte den Domen des 13. Jahrhunderts „neue" und „große" Kirchen zugesellen, während geniale Baumeister wie Jakob van Thunen, Jan Bernoy, van der Brocke, van Bontsvoort, van Ruysbrock, Matthäus de Layens, van Waghemaker und Keldermans die französische Gotik mit eigener Phantasie in herrlichen Profanbauten erfüllen, die Gebrüder van Eyck mit der von ihnen erfundenen Oelmalerei himmlische Gestalten auf dem Flügelaltare von St. Bavo in Gent singen und musizieren lassen, Rogier von der Weydten den Saal des Brüsseler Rathauses, Memling den des Rathauses in Brügge mit treuherzigen Gemälden schmücken, im 15. Jahrhundert, werden die ruhmvollen niederländischen Vokalkomponisten *Dufay, Ockenheim, Hobrecht* und *Josquin du Près, Pierre de la Rue, Clemens non Papa,* die Lehr- und Schulmeister der mehrstimmigen Musik, deren Bakel noch heute in der Gestalt des strengen Satzes über jedem schwebt, der sich gründlich den Kontrapunkt aneignen will, welches Studium, beiläufig bemerkt, immer ein schiefes Resultat zeitigen wird, wenn man sich nicht über das Wesen der reinen melodischen Stimmung im klaren ist. Als die Vollender dieses strengen und feierlichen Stiles, als „die letzten Niederländer" gelten bekanntlich *Palestrina* und der Münchner Hofkapellmeister *Orlandus Lassus,* bei denen auch die bekannten niederländischen spitzfindigen Künsteleien gegenüber einer wahren und würdigen Empfindung vollständig zurücktreten.

Mit der niederländischen Klaviermusik war es ähnlich bestellt wie mit der deutschen; sie war an die Orgelmusik gebunden; an den Nachrichten über Organisten, die bis ins 14. Jahrhundert zurückreichen, können wir ermessen, daß auch die deutsche nicht erst mit Konrad Paumann begonnen hat. Die ungewöhnliche Bedeutung der niederländischen Vokalmusik machte ihre Künstler zu Kulturträgern für alle Länder; in allen großen Hofkapellen befanden sich kunstgeübte Niederländer; in der Madrider z. B. waren sie zahlreicher als die Spanier. Die Verpflanzung niederdeutscher Gelehrsamkeit und Gründlichkeit nach dem phantasievollen Süden bringt fruchtbare Keime zur Entfaltung; aus seinen Landsleuten ragt in *Spanien* in einsamer Größe der Hoforganist und Klavecinist Philipps II., *Antonio Cabezone* (1510—1566) empor. Die Einwirkung der Niederländer auf die italienische Musik und die großartige Entwicklung derselben haben wir im zweiten Aufsatz „Italien" an uns vorüberziehen lassen. Wir erinnern uns, daß von *Jakob Buus* 1547 und 1549 und von *Hadrian Willaert* 1549 und 1559 Ricercare, Fantasien und Kontrapunkte zum Singen und Spielen d'ogni sorte di stromenti erschienen, daß mit den beiden Meistern die glänzende Reihe der Organisten und Kapellmeister an S. Marco eröffnet wurde, die aus Präludien und Fugatos heraus der Instrumentalmusik vom Gesange unabhängige selbständige Ausdrucksmittel und Formen erfanden und diese auch mit warmem Leben erfüllten. Ziemlich gleichzeitig mit den Buusschen und Willaertschen Werken erscheinen in Antwerpen sechs „musyckboexken niewe amoreuse liedekens . . . gecomponeert by diversche componisten, zeer lustich om singen en spelen op alle musicale instrumenten 1551 allerhande danserye, te wetens Basse dansen, Ronden, Allemaingnien, Pavanen — ghecomponeert ende naer dinstrumenten ghestelt duer *Tielman Susato* 1551. Die Sammlungen Susatos und anderer Verleger jener Zeit weisen auf den anderen Ursprung der selbständigen Klaviermusik, auf Volkslied und Tanz hin, deren Bearbeitung den Vokalsatz durchbrechen und sich dem Lautensatz nähern mußte.

Die Anregung, die Italien vom Norden empfangen hatte, zahlte es in großartiger Weise zurück. Schon der zweite Nachfolger Willaerts am Cembalo des Kapellmeisters von San Marco, *Gioseffo Zarlino,* unterrichtete einen jungen Holländer, der im Todesjahre Willaerts 1562 zu Deventer (oder Amsterdam?) geboren, dazu berufen war, die technischen und formellen Errungenschaften von Nord und Süd zu einem Ganzen zu verbinden, das der Klavier- (und Orgel-)musik zur Selbständigkeit verhelfen konnte.

Die große Wirkung, die *Jan Piete szn Sweelinck* (1562 bis 1621) auf seine Zeitgenossen ausübte und die ihm einen so ungeheuren Ruhm verschaffte, muß wohl in erster Linie seiner gewaltigen, geisteskräftigen Persönlichkeit und seinem virtuosen Orgel- und Klavierspiel zugeschrieben werden. Sein Kopf zeigt ganz jene Mischung von Selbstbewußtsein und Feinheit, die wir an so vielen „Regentenstücken" holländischer Maler bewundern, jenes „hohe Wesen", wie es *Prätorius* nennt. In ihm tritt uns einer aus dem kraftvollen, kühnen und klugen Geschlechte derer entgegen, die mit beispiellosem Heldenmute fast ein halbes Jahrhundert um ihre politische und religiöse Freiheit rangen und das vollbrachten, was in Deutschland so schmachvoll endete, einen nationalen Staat auf durchaus bürgerlicher und einheitlich religiöser Grundlage aufzurichten. Die unglückselige Geschichte unseres Vaterlandes ließ es zu, daß wie vorher die tapferen Schweizer Bauern so nun unsere auf höchster Warte der Kultur schreitenden niederdeutschen Brüder sich von der trauernden Mutter Germania losreißen konnten.

Sweelincks Leben war fast ganz von dem Getümmel des Krieges erfüllt, der aus friedlichen Bürgern germanische Recken machte und sie zu wahrer innerlicher Freiheit erzog. Er war ein Knabe von vier Jahren und suchte sich vielleicht schon Melodien und Zusammenklänge auf den Klavieren seines Vaters, der Organist an der Oude Kerk zu Amsterdam war, zusammen, als der Fanatismus der Bilderstürmer Heiligtümer und Kunstwerke zerstörte und Philipp II., den guten Musik- und schlechten Menschenkenner bewog, Herzog Alba auf die Niederlande loszulassen. Als Knabe erlebte er die Hinrichtung der Grafen Egmond und Hoorn, die mannhafte allgemeine Erhebung der siebzehn Staaten, die heldenmütige dreijährige Verteidigung Leydens, in dem dafür 1576 die Universität errichtet wurde; Don Juan d'Austria focht mit wechselndem Glücke und Alexander Farnese gab die ersten Proben kriegerischer und staatsmännischer Begabung, als Sweelinck 1578 das Glück wurde, nach den gelobten Fluren Italiens zu wallen. Es waren nur zwei Jahre, daß er an dem glänzenden Leben Venedigs teilnehmen durfte, aber sie genügten dem Frühreifen, das Wesentliche der venezianischen Musik zu erfassen. Mit Hans Leo Haßler, dem innigen und gemütvollen Sänger, dem Schubert seiner Zeit, verband ihn herzliche Freundschaft; es scheint, daß er auch Mitschüler Haßlers und des nicht minder genialen Giovanni Gabrieli bei Andrea Gabrieli gewesen ist. Der Tod seines Vaters ruft ihn in die Heimat und er rückt in die Stelle seines Vaters an der Alten Kirche zu Amsterdam ein. Dem Feldherrngenie Alexander Farneses steht das staatsmännische Genie Oldenbarneveldts gegenüber, der die Vereinigten Niederlande schafft; das Weltmeer, das die spanische Armada zerstört, ist auch der

Verbündete des jungen Staatenbundes; Moritz und Friedrich Heinrich von Oranien besiegen die spanischen Heere, Admiral van Tromp bohrt die spanischen Flotten in den Grund; mit den Eroberungen in Ost- und Westindien strömt ungeheurer Reichtum in die niederländischen Städte und es erwächst jene Kulturhöhe, die in manchem heute nicht wieder erreicht ist. Die Zeit der Renaissance ist angebrochen; Cornelius de Vriendt baut das Rathaus und Hansahaus zu Antwerpen; Haag und Leyden errichten sich ihre Rathäuser in dem neuen Stil; große Maler lesen vorurteilslos im Buche der Natur und schaffen eine nationale Kunst von Weltbedeutung. All die herrlichen Künstler, deren Offenbarungen uns noch heute die Herzen höher schlagen lassen, waren Zeitgenossen Sweelincks. Kein Geringerer als Peter Paul Rubens ist berufen, den Dom zu Antwerpen mit seiner dramatischen Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme zu weihen; kein Geringerer als Franz Hals malt für das Rathaus zu Haarlem seine berühmten acht Doelenstücke, kein Geringerer als Rembrandt malt ebenfalls Zünfte und Gilden in seinen Regenten- und Doelenstücken der Chirurgen- und Schützengilde und der Tuchmacherzunft; Anton van Dyck, die Breughels, van der Holst, Terborch, Jan Steen, Gonzales Coques, Dirk Hals und die große Reihe jüngerer Maler, sie geben ein naturalistisches und doch künstlerisch gesehenes Bild jener großen Zeit. Auch Darstellungen musikalischer Vorgänge sind nicht selten; meist zeigen sie uns Damen am Klavier, wie in England. Die musikalischen Beziehungen zwischen beiden Ländern waren ja sehr eng; die britische Insel bezog den größten Teil ihrer Virginals von der großen Klavierbauerfamilie *Ruckers* in Antwerpen; englische Künstler suchten vor Verfolgungen Zuflucht in den freien Niederlanden. Die hohe Kultur der Niederlande mußte sich naturgemäß auch in der Poesie zeigen, und es ist bezeichnend für Sweelincks geistigen Standpunkt, daß er mit dem Dichterkreis seiner Zeit befreundet war. Den deutschen Meistersingern standen die holländischen „Rederijker" entgegen, die gerade in Amsterdam unter dem Einfluß der humanistischen Weltanschauung sich zu wirklicher Poesie entwickelten. Der große Freiheitskrieg begeistert Philipp Marnix von St. Aldegonde zu dem Kampflied „Wilhelmus von Nassauen"; die starke Konzentration aller Kräfte läßt dichterische Leistungen ersten Ranges entstehen. Der frühverstorbene Malerdichter Brederoo, ferner Pieter Corneliszoon Hooft, Jost van den Vondel, Konstantin Huygens Herr von Zuijlichem erweisen die starke poetische Kraft Hollands in Dramen und lyrischen Dichtungen. Vondel ringt bereits mit dem Stoffe der „Elektra". Im Patrizierhaus zu Amsterdam wie im Schlosse Muyden am Zuidersee versammelte der vielseitig gebildete Hooft alle hervorragenden literarischen und musikalischen Talente zu dem sogen. Muydenkring; Sweelinck wurde von ihm in schwungvollen Versen besungen. Die Musiker und Musikliebhaber Amsterdams fanden sich im Collegium musicum zusammen, in dem das Madrigal und geistliche Musik gepflegt wurde. Seiffert in seiner Geschichte des Klavierspiels erzählt eine Anekdote, wonach Sweelinck auf die Bitte, etwas vorzuspielen, über 25 Variationen über das Lied „Den lustelijcken Mey ist nu in zijnen tijdt" und noch vieles andere, was man hören wollte, improvisiert habe. Sein glänzendes Orgelspiel verschaffte ihm europäischen Ruhm und zog bedeutende Talente nach Amsterdam, so den Holländer Mich. Utrecht, die Deutschen Samuel Scheidt aus Halle, P. Siefert aus Danzig, M. Schildt aus Hannover, J. Prätorius und H. Scheidemann aus Hamburg. Da sich sein großer suggestiver Einfluß noch auf die Schüler namentlich der beiden Hamburger erstreckte (Joh. Ad. Reinken, Matthias Weckmann, Werner Fabricius), wie wir im ersten Aufsatz „Deutschland" bereits gesehen haben, kam Sweelinck zu dem Ehrennamen „Der Hamburgische Organistenmacher".

Sein Orgelspiel und die Kraft seiner Persönlichkeit muß außerordentlich gewesen sein, denn aus seinen Kompositionen allein läßt sich der Zauber seines Namens nicht erklären. In seinen *Toccaten* treten uns mitunter Einfälle von großartiger Schönheit entgegen, die sich aber meist schnell in endlosen Passagen verlaufen, an Italiens Schöpfungen dürfen sie nicht gemessen werden. Seine weltlichen Lieder und Tanzweisen zeigen den Einfluß der englischen Virginalisten, doch ist ihm der äußerlich blendende Bull mehr Vorbild als der gemütstiefe, feine Byrd, und doch tritt in fast allen Sweelinckschen Werken ein Element auf, das die Wirkung auf die Massen erklärt: eine frische Sequenzenbildung in terz- und quintverwandten Tonarten, mit der er jedenfalls seiner Zeit vorauseilt und das ihr vielleicht wie ein vulkanischer Ausbruch des Temperamentes erschienen ist.

Italien und England reichen sich in Sweelincks Werken die Hand, jenes hat ihn die selbständige Form, dieses den Klaviersatz gelehrt. Die bedeutenden Engländer, die in Belgien und Deutschland Organistenämter bekleideten, sind gewiß nicht minder von Einfluß auf ihn gewesen als sein Freund John Bull, es waren: *Peter Philipp*, 1600 Organist und Kanonikus bei der Stiftskirche zu Soignies und Hoforganist des Erzherzogs und Statthalters Albrecht, von dem in der Geschichte des Orgelspiels von *Ritter* eine Fantasie abgedruckt ist, die eigentlich eine Toccata ist; *Carolus Luython*, 1577 Hoforganist des Kaisers Rudolf in Prag (gest. 1620), dessen Fuga suavissima klar aufgebaut und von Wohlklang erfüllt ist; Luython hat sich auch bereits eines „Instrumentum perfectum si non perfectissimum" bedient und damit versucht, die gleichschwebende Temperatur einzuführen, was uns ja auch von anderen Engländern bekannt ist (siehe den dritten Aufsatz „England"); *Pieter Cornet*, bis 1625 Mitglied der Brüsseler Hofkapelle, der nicht so modern wie Luython ist, dem aber gleichfalls klarer Satz und Aufbau nachgerühmt werden muß.

Sweelincks Orgel- und Klavierwerke, die bisher nur handschriftlich verbreitet waren — die reichhaltigste Sammlung von ihnen ist im Schlosse der Grafen von Lynar zu Lübbenau im Spreewald —, sind im Auftrage der Niederländischen Gesellschaft für Musikgeschichte von dem bekannten Musikhistoriker Prof. Dr. Max Seiffert im Druck herausgegeben worden (1. Teil der Gesamtausgabe) bei Breitkopf & Härtel. Dieser gründliche und vielseitige Gelehrte hat auch (in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft von 1891) die Klavierwerke des Meisters und die „seiner direkten deutschen Schüler" formell zergliedert, auf welche Arbeit ich die Musiker unter meinen Lesern hinweise, wenn ich auch nicht zugeben kann, daß die Muse Sweelincks die der gleichzeitigen italienischen Orgelmusik an „Kraft der Empfindung und Tiefe des Gemütes" überträfe. Wohl aber hat Sweelinck dadurch, daß er „die künstlerischen Bestrebungen beider Nationen" (Italiens und Englands) „in sich vereinigte, . . . eine epochemachende Stellung in der Geschichte der Orgelmusik errungen."

Sweelincks bis jetzt veröffentlichte Orgel- und Klavierwerke enthalten acht Fantasien, fünf Fantasien op de manier van een echo, elf Toccaten und Wereldlijke Liederen en Danswijzen. Von den acht *Fantasien* sind die fünf ersten die bedeutendsten. No. 1, Fantasia cromatica, ist auch in der Geschichte des Orgelspiels von Ritter abgedruckt. No. 2 ist eine auch jetzt noch lebhaft interessierende Arbeit, in der das Thema in der Vergrößerung und dann mit zahlreichen Engführungen und Verkleinerungen erscheint. No. 3 führt das Thema zugleich mit seiner Gegenbewegung in Engführung durch, auch hier fehlen weder Vergrößerungen noch Verkleinerungen. Das merkwürdige Thema in No. 4 führt bereits b a c h durch No. 5 über ut re mi fa sol la, welche Töne in Kombination mit einer Fuge durchgeführt werden, als zweites Thema einer Doppelfuge, dann in der Verkleinerung. Unter den *Echo-Fantasien* hat die erste (No. 9) einen frischen Zug, die dritte (No. 11) beginnt prachtvoll, verläuft aber in naiven Banalitäten, No. 12 hat lebhafte Steigerungen durch

Sequenzen; für die übrigen kann ich mich nicht erwärmen. — Von den *Toccaten* hat die erste (No. 14) die typische italienische Form: in die Passagen ist ein Fugato hineingesetzt, sonst ist sie aber mit den italienischen nicht zu vergleichen. No. 15 ist als Beilage diesem Aufsatze beigegeben. Das schöne, ausdrucksvolle Thema ist sehr langsam und wehmütig zu spielen. Der weitere Verlauf zeigt die großzügige Sweelincksche Fernwirkung durch Sequenzen in den terz- und quintverwandten Tonarten. No. 16 zeigt ein schönes, mächtiges Thema, das sich leider zu schnell in die Passagen auflöst, die von Bull sein könnten, so akkordisch durchjagen sie das Klavier. No. 17 hat ebenfalls ein mächtig empfundenes Thema und kleinliche Passagen. No. 18 zeigt italienische Wärme und Frescobaldische Züge (wie das plötzlich auftretende es). Am Schlusse Sweelincks Fingersätze. 19—23 zeigen englische Einflüsse und haben zum Teil Volksweisen als Themen. Unter den *Weltlichen Liedern und Tanzweisen* ragen hervor: No. 27 „Mein junges Leben hat ein End'", mit glänzendem Klaviersatz, mehr Bull als Byrd, und No. 28 „Unter der Linden grün", wo es am Schlusse in beiden Händen rauscht. Unter den *„Fragmenten"* seien die Variationen über das Fortunalied erwähnt, welches Lied, wie unseren Lesern aus dem ersten Aufsatz „Deutschland" bekannt ist, auch von *Samuel Scheidt* variiert worden ist und, wie ich hinzufügen will, liebevoller und bedeutender.

Während die Klaviermusik nun rasch den steilen Weg zu den glänzenden Höhen der deutschen Klaviersuite einschlägt, wäre es ungerecht, die niederländischen Nachfolger Sweelincks mit Stillschweigen zu übergehen. Unter ihnen sind durch die neuen Ausgaben der Niederländischen Musikgesellschaft (Breitkopf & Härtel) zugänglich: das Tabulaturbuch von • Psalmen und Fantasien *Anthony van Noordts*, herausgegeben von M. Seiffert, das erste in Holland gedruckte Musikstück (Amsterdam 1659), das die englische Virginalnotation mit der deutschen Orgeltabulatur vereinigt und im Geiste Sweelincks geschrieben ist; ferner: die *18 Partite (Variationen) über die „Meyerin"*, ein Volkslied mit dem an moderne Philosophie anknüpfenden Texte „Schweiget mir von Weiber nehmen", des in Deventer 1623 geborenen Schülers Scheidemanns und Hamburger Organisten *Joh. Adam Reinken*, der in die Bachsche Jünglingszeit hineinragt — er starb 1722 —, und in dem Lüneburger Gymnasiasten schon die geniale Physiognomie erkannte. Die Partite sind mit großer technischer Phantasie ausgestattet und im echten Variationengeist durchgeführt: jede Partite hat ihr eigenes technisches Motiv.

Die weitere Entwicklung der niederländischen Klaviermusik bis ins 18. Jahrhundert läßt sich am besten in der Sammlung des Chevalier van Elewyk: *Clavecinistes Flamands* übersehen (Brüssel, Schott). Zunächst fällt die große Anzahl von Namen auf, die auf weitverbreitete Musikpflege schließen läßt, sodann der starke Einfluß jenes Landes, das einen so eigenartigen Kulturfaktor jederzeit dargestellt hat, der Einfluß Frankreichs und des französischen Tanzes. Da wir später kaum Gelegenheit haben werden, auf den Spuren niederländischer Klaviermusik zu wandeln, außer bei Betrachtung der Gegenwart, sei es mir erlaubt, diese Sammlung hier zu würdigen, obgleich wir in ihr die Formen der Suite und der Sonate bereits fertig vorfinden. Auf einen nochmaligen Zusammenhang niederländischer und deutscher Musik weist der Herausgeber hin mit den Worten: „Le grand-père de Louis van Beethoven a rempli, en 1731, les fonctions de maître de Chapelle ad interim de la Collégiale de St. Pierre à Louvain (Löwen). Unter den 16 Autoren ragen hervor: *De Paep* oder *Paepen*, wie der folgende ein Zeitgenosse Bachs, mit einigen guten Arien; *Joseph Hector Fiocco*, 1731 Kirchenkapellmeister in Antwerpen, von dem Bruchstücke aus der „ersten Suite", darunter das feine L'inconstante, sowie noch eine Reihe graziöser Tänze mitgeteilt werden, alles in französischer übersichtlicher und knapper Form, *Raick* (le chanoine), dessen Six Suites de Clavecin (1723) sehr bemerkenswert sind; *Bausletter* (1750) mit einer hübschen Sarabande; *Fr. Krafft* (1750) mit dem zweiten und sechsten Divertissement, *Robson* (1749) mit einer Suite und der Sonate La Galeuse und endlich der ausführlich behandelte *Mathias van den Gheyn* (1721—1785), „le plus grand Organist et Carilloneur (Glockenspieler) belge du XVIII siècle", der an der St. Petrikirche zu Löwen beide Aemter versah. Von der Liebhaberei der Niederländer für kunstvolle Turmglockenspiele berichtete ich in der Einleitung; immerhin erscheint die nachfolgende Anekdote merkwürdig; daß sie nicht den „Treppenwitzen der Musikgeschichte" anzugehören braucht, beweisen die Kompositionen van den Gheyns für das Glockenspiel „Le fameux docteur anglais Burney, dans la relation de son voyage fait en Flandre vers 1774, parle d'un pari fait à Louvain, entre le carilloneur de la collégiale de St. Pierre et le plus grande violoniste du temps, G. G. Tennis. Le premier s'était engagé à exécuter sur le carillon n'importe que trait ou passage que le deuxième pourrait jouer sur son violon. Le carilloneur gagna son pari.

In den „Six Suites pour Clavecin" ist überall harmonisch homophones Empfinden vorherrschend; wie in den „6 Divertimenti" ist der Grundzug ein graziöser, in den letzteren noch mehr als in den ersteren; der Rhythmus ist überall reich und originell. Die Divertimenti schließen an die Bachsche (oder Händelsche) Form der Gigue an; nach der Reprise erscheint überall das Hauptthema in der Quinttonart, aber nicht in der Umkehrung wie bei Bach. Im Andante des vierten Divertissements bemerkenswerter Klaviersatz, sogar eine richtige Kadenz.

Mehr und mehr vollzieht sich die Abwendung von dem gebundenen Stil; in den Sonatensätzen der Brüder *Staes* (1775) tritt uns schon die Naivetät des Ausdrucks entgegen, die dem jungen Mozart in seinen ersten Klaviersonaten eigen ist; etwas Nurniederländisches suchen wir vergeblich; die klaviergeschichtliche Mission der Niederlande bleibt an den Namen Sweelinck geknüpft und an jene große Zeit, die wir auch jetzt in Flandern und Brabant suchen, wenn wir Gent und Brügge durchwandern, uns von der Stimmungsgewalt der alten Städte mit ihren gotischen Kirchen und Rathäusern gefangen nehmen lassen und ehrfürchtig der großen Künstler gedenken, die in Wort und Bild für die Ewigkeit zu schaffen auserwählt waren. Der Weg der nordniederländischen Musik geht nach Osten; jener der südniederländischen mit dem katholischen Bekenntnisse nach Frankreich; bevor wir eine der beiden Straßen wandern, sei uns die Fahrt nach der vom Schimmer der Romantik umwobenen *pyrenäischen Halbinsel* erlaubt, wo unter dem Einfluß der Niederländer die Pflege der Musik eine bedeutende Höhe erreicht hatte.

(Fortsetzung folgt.)

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Biographisches — Anekdotisches — Aphoristisches.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

Königsberg.

VOM Direktor des Stadttheaters in Königsberg, dem in der deutschen Bühnenwelt sehr bekannten Herrn Woltersdorf, wurde ich zu mehreren Konzerten engagiert. Ein Freund von mir gab mir einen Empfehlungsbrief an den in Königsberg residierenden russischen Generalkonsul v. A. — Da ich kein besonderer Freund von Empfehlungsbriefen bin, mit denen ich manchmal nicht sehr erfreuliche Erfahrungen machen mußte, behielt ich das Schreiben in der Tasche, und erst nachdem ich in zwei Konzerten gespielt hatte, entschloß ich mich endlich dazu, meinen Besuch zu machen und den Brief abzugeben. Der Herr Generalkonsul empfing mich sehr freundlich und gestand mir während unseres Gespräches, daß er leidenschaftlicher Geiger sei, dem es große Freude gemacht habe, mich zu hören usw. Ich fragte ihn, ob er eine besonders

schöne Geige habe und forderte ihn auf, sie mir zu zeigen. Das wirklich ganz vortreffliche Instrument lockte mich, und ich spielte denn auch eine Zeitlang darauf. Während ich da geigte, bemerkte ich, daß bei einer der Türen ein Mädchenkopf neugierig hereinguckte, und nicht lange darauf zeigten sich bald ein zweiter und dritter Kopf. Als ich geendet hatte, sagte mir Herr v. A., er sei ganz erstaunt darüber, daß ich gespielt habe, denn sein Freund habe ihm geschrieben, mich ja nicht zum Spielen aufzufordern, da ich grundsätzlich nur im Konzert spiele. Ich konnte mir gar nicht erklären, wie mein Freund auf die komische Idee gekommen war, solchen Unsinn zu schreiben, und wir lachten recht herzlich darüber.

Inzwischen war auch die Frau des Hauses erschienen, um mich zu begrüßen, und als ich mich schließlich empfehlen wollte, erklärte mir die Frau Generalkonsul, daß sie die Droschke, die ich hatte warten lassen, weggeschickt habe, und lud mich ein, doch zu Tische zu bleiben, was ich sehr gern akzeptierte, da mir in der kurzen Zeit die ganze Familie sehr sympathisch geworden war. Aus diesem ersten Besuch entstand ein freundschaftlicher Verkehr in dem gastfreundlichen Hause, in dem ich sehr interessante Bekanntschaften machte, u. a. den berühmten Politiker J. Jacobi und den nicht minder bedeutenden Aesthetiker Rosenkranz, der die Aesthetik des Häßlichen geschrieben hat. Ich war bald wie ein Sohn des Hauses, und namentlich die geistreiche, liebenswürdige Frau Generalkonsul hatte mich ins Herz geschlossen. Ich sah mit Trauer meiner Abreise entgegen, die nach dem letzten (6.) Konzert, welches ich zum Besten des Kant-Denkmals gab, stattfinden sollte. Herr v. A. arrangierte mir noch in einer kleineren Stadt in der Nähe, auf seiner Durchreise nach seinem Gut, ein Konzert. In dem Städtchen kamen nur zwei Mitwirkende in Frage. Ein alter Musikdirektor und sein hervorragendster Schüler, ein junger Kaufmann (Dilettant). Der alte Herr bat mich, auf ihn als Begleiter zu verzichten, da er seiner etwas schwachen Augen wegen nicht ganz zuverlässig sei, und so blieb mir keine Wahl, ich mußte den jungen Kaufmann bitten, der auch sehr bereitwillig zusagte. Aber o Schrecken: Bei der ersten Probe machte ich die Entdeckung, daß der junge Mann keine Spur von Rhythmus im Leibe besaß und die zwei fürchterlichsten Eigenschaften eines schlechten Begleiters hatte: er wurde immer schneller, und dann witterte er immer am unrechten Ort ein ritardando; also bei den schwierigsten Passagen jagte er einen in ein Tempo hinein, in welchem sie kaum herauszubringen waren, und bei den leidenschaftlichsten Stellen tat er, als hätte er einen primo tenore vor sich, der sich auf jede schöne hohe Note häuslich niederläßt. Ich war in Verzweiflung und sah dem Abend mit nicht ganz angenehmen Gefühlen entgegen. Als Einleitung des Konzerts spielten die beiden Herren die Tell-Ouvertüre vierhändig. Wenn mir besser zumute gewesen wäre, hätte ich mich bei dieser Ouvertüre köstlich amüsiert, denn die beiden Spieler waren meist — nicht beieinander. Der alte Herr bestand auf seinem Schein und gab nicht nach, und der junge Herr eilte mit Ungestüm gleich einem wild gewordenen Gaul unaufhaltsam weiter, was namentlich bei dem Allegro der Ouvertüre sehr interessant war, da die beiden Spieler immer um zwei Takte auseinander waren. Glücklicherweise kommt am Schlusse eine Generalpause. Hier trafen sie sich, und sie hörten G. s. D. wirklich miteinander auf, zu ihrer eigenen und zur allgemeinen Befriedigung. Nun kam es aber an mich: Ich beschwor den himmelstürmenden jungen Pianisten, nicht zu sehr zu eilen und dafür aber etwas seltener zu ritardieren, was er mir auch heilig versprach. Aber das Temperament war stärker als er, und diese Othello-Fantasie werde ich mein Leben lang nicht vergessen: Von der ersten Variation an war der Durchgänger nicht mehr zu halten. Je mehr ich mit ihm Schritt zu halten suchte, je feuriger wurde er, bis ich schließlich den Kampf aufgab, „ruhig“ weiter spielte, und ihn „unruhig“ weiter spielen ließ. Nach dieser fürchterlichen Musik erklärte ich meinem liebenswürdigen Begleiter, daß ich infolge von Uebermüdung ein anderes Programm spielen müsse, und zwar, da wir keine Probe davon hätten machen können, Stücke für Geige allein. Ich spielte die Chaconne von Bach, eine Arpeggien-Etüde von mir, und zuletzt das Sextett aus Lucia für Geige allein, von St. Lubin arrangiert.

Ueber die zweite Nummer der beiden Herrn, den zweiten Satz aus der c moll-Symphonie von Beethoven will ich, um nicht Gesagtes zu wiederholen, schweigen. Nur so viel: „Es war beinahe noch schöner als die Tell-Ouvertüre und auch noch viel interessanter, da harmonische Kombinationen zustande kamen, welche die Modernsten unserer heutigen Modernen mit Entzücken erfüllt haben würden.

Herr v. A. richtete seine Rückkehr so ein, daß er zu dem Konzert kam und mich dann in seinem Wagen gleich nach dem Konzert nach Königsberg zurück mitnahm. Wir kamen spät nachts an und da meinte Herr v. A., ich solle doch einfach in seinem Hause übernachten, da seine Familie ohnehin schon auf seinem Landhaus war und ich daher ganz und gar nicht irgendwie störe. Als ich am andern Morgen aufwachte, sah ich mit großem Erstaunen meine Reiseeffekten, die ich der kurzen Abwesenheit wegen im Hotel zurückgelassen hatte, vor mir. Auf mein Befragen sagte mir der Diener, die gnädige Frau hätte die Sachen sofort nach meiner Abreise aus dem Hotel holen lassen.

Als ich nun mit Herrn v. A. darüber sprach, sagte er mir: die Konzertsaison sei fast vorüber, da hätten er und seine Frau gedacht, daß mir eine Erholung nach dem vielen Reisen und Konzertieren sehr notwendig sein werde, und daß es sie sehr freuen würde, wenn ich diese Erholungszeit bei ihnen verleben wollte. Ich war wirklich nicht stark genug, dieser verlockenden Einladung zu widerstehen, und so blieb ich denn nach meinem „Kantkonzert“ in Königsberg. Nun begann gewissermaßen ein Schlaraffenleben für mich. Ich hatte einen Salon mit einem prächtigen Flügel, ein herrschaftliches Schlafgemach. Um 12 Uhr stand die russische Droschke vor der Türe, und brachte mich und den Herrn Generalkonsul an den Fluß, in welchem wir in Gesellschaft des Pianisten und Komponisten Marpurg (Lehrer des Fräuleins v. A.) lustig und vergnügt schwammen. Bei einer dieser Schwimmpartien retteten wir sogar Herrn Marpurg vor dem Ertrinken. Wir sahen, wie Herr Marpurg plötzlich, wahrscheinlich infolge eines Schwindelanfalles, um sich herum zu schlagen begann und unterzusinken drohte. Wir kamen noch glücklich an ihn heran und bugsierten den fast Leblosen mit großer Mühe ans Ufer. Schade daß damals der Carnegiepreis für Lebensrettungen noch nicht bestand. Wir hätten ihn für unsere Heldentat gewiß bekommen. Da wir wenig Aufhebens davon machten, ward uns nicht einmal die Rettungsmedaille zu teil. — In meinen Konzerten im Theater sang auch Fräulein Haller, eine vortreffliche Sängerin, die ich noch von Weimar her kannte. Sowohl Fräulein Haller wie ich wurden von einem Studenten, der ein ausgezeichneter Pianist war, begleitet. Ich erwähne dies ganz besonders, weil dieser musikalische Student, der damals bereits gewissermaßen ein „bemoostes“ Haupt war, später der berühmte Augenarzt Professor Dr. Jacobson wurde. — Die schöne Zeit in Königsberg nahm nun leider ein jähes Ende, da ich plötzlich nach Budapest beordert wurde, um mich zum Militär zu stellen.

Wehmütig nahm ich Abschied von der mir in den drei Monaten meines so schönen Zusammenseins liebgewordenen Familie A. — Mit Fräulein Haller, der ich versprochen hatte, in einem Konzert, das sie in Elbing auf der Durchreise nach Berlin geben wollte, mitzuwirken, reiste ich ab. Angekommen am Konzerttage, fand Fräulein Haller eine Vorladung auf die Polizei vor. Im höchsten Grade erschrocken, bat sie mich, an ihrer Statt vor der gestrengen Polizei zu erscheinen, was ich selbstverständlich übernahm. Der Herr Polizeikommissär teilte mir mit, daß das beabsichtigte Konzert nicht stattfinden dürfe, weil Fräulein Haller versäumt hatte, um die Erlaubnis dazu nachzusuchen. Meiner Beredsamkeit gelang es, das Gemüt des Gestrengen zu erweichen, und als ich ihn noch durch Ueberreichung von zwei Sperrsitzen zu dem Konzert eingeladen hatte, konnte ich Fräulein Haller, die in wahrer Todesangst auf mich wartete, da sie keine Ahnung hatte, was die hohe Behörde von ihr wollte, die erlangte Genehmigung überreichen. Das Konzert fiel sehr gut aus, und nach seiner Beendigung waren wir mit dem Herrn Kommissär und seiner liebenswürdigen Gattin noch lange höchst gemütlich zusammen. — Nun machte ich mich den anderen Tag auf die lange Reise nach Budapest, um dem mir in Aussicht stehenden militärischen Heldenleben entgegenzueilen. Hier hatte ich noch die unerwartete Ehre, in einem Hofkonzert bei dem Erzherzog Palatin von Ungarn, dem auch der Kaiser von Oesterreich beiwohnte, spielen zu können. Welch ein Kontrast! Anderen Tages mußte ich zur Musterung. Auf dem Kasernenhof hatte ich das Vergnügen mit den anderen Rekruten, die mit ihren Bündeln und kleinen Handkoffern aufgestellt waren, in brennender Sonnenglut in Reih und Glied zu warten, bis der Abmarsch durch die Stadt zur anderen Kaserne, wo die Musterung stattfand, vor sich ging. Bei der Musterung hatte ich Glück. Ich wurde wegen hochgradiger Kurzsichtigkeit für untauglich erklärt. Jetzt hatte ich vor dem Herrn Kriegsrat zu erscheinen. Dies war ein ziemlich mürrischer, alter Herr. Er stellte eine Frage an mich, die ich nicht gleich verstand, weil er undeutlich sprach. Da sagte er, aber diesmal deutlich: „Sind Sie auch taub?“ Ich antwortete: „Nein, Herr Kriegsrat, nur blind.“ „Nehmen Sie dies Buch, halten Sie es dicht vor die Augen und lesen Sie.“ Dies Probelesen fiel günstig aus und von da ab änderte sich das Benehmen des alten Herrn. Er bot mir sogar einen Stuhl an, plauderte mit mir und teilte mir schließlich mit, daß er mich im Hofkonzert gehört und bewundert habe und daß ich jetzt frei sei. Ich wurde in Gnaden entlassen und damit war meine militärische Laufbahn zu Ende. Schade, wer weiß, vielleicht hätte ich es noch zum Gefreiten bringen können. Nach kurzem Verweilen in Pest ging ich nach Dresden, einer Einladung Bülows folgend, um mit ihm den Sommer zu verleben.

(Fortsetzung folgt.)

Unsere Künstler.

Nicolai v. Wilm †. — Eduard Reuß †.

Am 20. Februar ist in Wiesbaden der 1834 zu Riga geborene Tonkünstler Prof. *Nicolai v. Wilm* gestorben. Die „N. M.-Z.“ hatte bereits 1888 eine biographische Skizze aus der Feder von G. Niggli gebracht. Das Ansehen des Dahingeschiedenen als Tondichter ist seitdem immer mehr gestiegen, wennschon er der älteren Schule angehörte und treu blieb. v. Wilm hatte es Konradin Kreutzer zu danken, daß der Vater, ein bedeutender Rechtsgelehrter, ihn vom wissenschaftlichen Berufe, der dem Sohn ursprünglich bestimmt war, freisprach, da das kompositorische Talent Wilms sich damals schon Bahn zu brechen suchte. Nach ernsten Studienjahren am Leipziger Konservatorium versuchte er sich ein Jahr lang als Opernkapellmeister am Rigaer Stadttheater, indessen sagte ihm diese Tätigkeit wenig zu, wie überhaupt das ganze Bühnenwesen seinem Naturell fern lag. Dies bekundet sich auch darin, daß er nie eine Oper zu schreiben versuchte. Auf Empfehlung Ad. v. Henselts eröffnete sich für Nicolai v. Wilm 1860 eine Stellung als Lehrer der Theorie und des Klavierspiels am Nicolai-Institut in Petersburg, die er bis 1875 erfolgreich innehatte. Von diesem Zeitpunkt ab widmete sich der Künstler ausschließlich der kompositorisch schaffenden Tätigkeit in der Stille des Privatlebens und einer harmonischen Ehe mit einer früheren Schülerin (Tochter des Staatsrats Dr. Lessig), die ihren Witwensitz in Wiesbaden beibehalten wird. Drei Jahre lebte v. Wilm in Dresden, um dann über drei Jahrzehnte dem Wiesbadener Künstlerkreise anzugehören, in welchem er anfänglich besonders als Vorstand des (leider nicht mehr bestehenden) Tonkünstlervereins oft hervortrat. Als Mensch und Musiker erfreute er sich allgemeiner Hochschätzung und Beliebtheit und hatte sich nur Freunde, niemals Neider und Hasser erworben, da er weder nach öffentlicher Stellung noch Auszeichnung geizte, sofern sie ihm nicht von selbst zuflog. Und daran hat es in diesem schaffensreichen Leben nicht gefehlt. Die Opuszahl v. Wilms hat etwa 250 erreicht; bis zum letzten Augenblicke fast war sein Geist mit neuen Tondichtungen beschäftigt. Kurz vor seinem Hinscheiden vollendete er noch mehrere durch einen amerikanischen Verleger bei ihm bestellte Sonaten. Als v. Wilms Hauptfach der Tondichtung dürften seine zahlreichen vortrefflichen Klavierstücke gelten, den nächsten Rang nehmen Chöre und Lieder ein, auch Kammermusik ist vertreten, darunter das bedeutendste Werk, ein Nonett, das bis jetzt noch Manuskript blieb. Wir möchten hier besonders auch auf die acht geistlichen a cappella-Motetten v. Wilms aufmerksam machen, die zu seinen wertvollsten Tonschöpfungen gehören und verdienen, öfter zu Gehör gebracht zu werden. In künstlerischer Unbefangenheit und liebevollem Versenken in die jeweiligen Texte komponierte v. Wilm Gesänge für die katholische wie protestantische Kirche, für die Synagoge und die freireligiöse Gemeinde. So ist er vielleicht durch seine Chöre (auch zahlreiche schöne weltliche Männerchöre) am populärsten geworden, wie er denn auch bei den meisten Gesangswettstreiten der Umgegend als Preisrichter fungierte. Auf seinem Gebiet (Orchesterwerke hinterließ er nicht) hat er sich zahlreiche



NICOLAI v. WILM †. (Hofphot. Conrad H. Schiffer, Wiesbaden.)

wohlverdiente Lorbeeren errungen und soll ihm mit allem, was von seinen Werken dauernden Wert behält, ein ehrenvolles Andenken bewahrt bleiben. **Tony Canstatt.**

* * *

Kaum hatte es sich gejährt, daß Albert Fuchs die Augen für immer schloß, da durcheilte am 18. Februar die musikalischen Kreise Dresdens die Trauerkunde, daß *Eduard Reuß*, der bedeutende Klavierspieler und Musiker, der geistreiche, hochgebildete Schriftsteller, der gute, hilfsbereite Mensch in jenes Reich gewandelt sei, aus dem es kein Zurück gibt. Geradezu niederschmetternd wirkte die Todesnachricht im Königl. Konservatorium, dem er seit 1899 als einer der angesehensten Lehrer angehörte und wo er, wenn es erlaubt ist, persönlich zu reden, während dieser Zeit mit dem Unterzeichneten Wand an Wand unterrichtet hatte.



EDUARD REUSS †. (Phot. Eugen Schiffter, Dresden.)

E. Reuß' Bedeutung lag einerseits in der unter Musikern noch immer nicht allzu häufigen Vereinigung eines großen und echten Talentes mit einer umfassenden wissenschaftlichen Bildung, anderseits in dem engen Anschluß an Liszt und Wagner. 1851 in New York als Sohn eines Göttinger Holzbildhauers geboren, verlebte er seine Jugend in der norddeutschen Heimat und trieb als Brotstudium in Göttingen und Paris Philologie. Aber was kommen muß, kommt doch — die musikalische Begabung brach mit Ungestüm durch alle Wissenschaft; eine Schülerin Julius Knorrs, Frau *Ehrhardt*, erteilte ihm in Hamburg so gründlichen Klavierunterricht, daß er es wagen konnte, dem damaligen hannöverschen Hofkapellmeister H. v. Bülow die Appassionata vorzuspielen und 1878 Mitschüler von Reisenauer und Bertrand Roth bei *Franz Liszt* zu werden. Dem Lisztschen Einfluß hat er sich nie entziehen können; er war Lisztianer bis zur Einseitigkeit und Autorität in aller Liszt-Literatur. Seinen pianistischen Ruhm begründete er 1880 auf der Tonkünstlerversammlung zu Baden-Baden und durch zahlreiche Konzerte und erneuerte ihn durch die im Winter 1894/95 in Berlin veranstalteten Beethoven-Abende. Dauernden Aufenthalt nahm er zuerst in Karlsruhe, woselbst er sich mit der gefeierten Wagner-Sängerin *Luise Belce* vermählte, sodann infolge des Engagements seiner Gemahlin in Wiesbaden, bis er 1899 dem Rufe an das Königl. Konservatorium nach Dresden folgte. Der Aufenthalt in Dresden wurde durch eine Konzertfahrt nach den Vereinigten Staaten unterbrochen. Liszt und Wagner, das waren die Bahnen, auf denen das künstlerische Doppelgestirn Reuß-Belce wandelte; in Wiesbaden gründete Reuß einen Wagner-Verein; die Bayreuther Festspiele waren ohne die Mitwirkung des Reußschen Ehepaares kaum denkbar, und auch dem Erben von Wahnfried hat Reuß seine Anhänglichkeit bewiesen durch die Herausgabe der *Siegfried Wagnerschen Opern im Klavierauszug*. Seine Broschüre über die Lisztschen Lieder hat weite Verbreitung gefunden und sein Hauptwerk über den Meister, die *Liszt-Biographie*, ist soeben im Buchhandel erschienen. Nun hat die Norne jäh den Faden dieses reichen und gesegneten Lebens durchschnitten und trauernd steht mit seinen Freunden und Schülern die gesamte musikalische Welt an der Bahre eines großen Künstlers.

Dresden. **Otto Urbach.**

Vom Vergänglichsten in der Mechanik des Klavieres.

(Eine geschichtlich-technische Skizze.)

Klaviere werden nicht für die Ewigkeit gebaut. Man kann sie nicht einmal so erstellen, daß sie dem nächsten Geschlecht noch genügen. Regelmäßiges Spiel — und dazu ist ein Pianoforte in erster Linie da — verbraucht langsam dessen Mechanik, und wollte einer sein Instrument dadurch schonen, daß er die Tasten so selten wie möglich in Gang setzt, es würde ihm wenig nützen: in allen Teilen wird der innere Bau überholt werden, und neue Kunstformen lassen bald auch die äußere Hülle veraltet erscheinen. Freilich so

rasch vollzieht sich beim Klavierbau die Entwicklung nicht mehr wie im Kunstspielapparatgewerbe, wo ein Käufer Gefahr läuft, in kurzem schon ein altes Instrument zu besitzen, weil die Neuerungen wie Pilze aus dem Boden schießen und eine die andere verdrängt: am Pianoforte sind die bahnbrechenden Erfindungen wohl alle gemacht, und wir sehen im großen und ganzen nur eine sehr langsam fortschreitende Veränderung. Aber es ist immerhin Entwicklung, und die bewirkt, daß das beste Klavier vom ersten Tag an altert, ob man es will oder nicht.

Doch das ist nichts Neues. Es ist uns selbstverständlich geworden, daß ein Pianoforte im Gegensatz zu den Streichinstrumenten allmählich an Wert verliert und verlieren muß. Daß aber innerhalb seiner Mechanik ein Teil vergänglicher ist als die übrigen, wissen manche nicht: ich meine die Filzhämmer. Von deren Entwicklung und Bedeutung, ihrer technischen Behandlung und ihren Eigenschaften soll die Rede sein.

Die erste Hammermechanik wurde im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts von dem Paduaner Bartolomeo Cristofori gebaut. Bei ihr dienten kleine kantige Holzklötzchen, die mit einem gewöhnlichen weichen Leder überzogen und am Ende eines Stieles angeleimt waren, als Erreger der Saiten. Der dadurch erzeugte Klang war ziemlich dürftig, und wir finden späterhin mancherlei Versuche, durch anderes Material eine bessere Klangwirkung zu erzielen. Man überzog die Holzhämmerchen in mehreren Schichten mit einem besonders vorbereiteten Leder, dem sogen. Hammerleder, das heute da und dort noch im Gebrauch ist; John Antes (um 1806) verwendete Zunderschwamm. Schon hier begegnen wir der Vergänglichkeit: der ursprünglich weiche Klang verliert sich bald durch die Unbeständigkeit dieser Stoffe.

Henry Pape in Paris (1789—1875) — im übrigen ein deutscher Klaviermacher — verfiel auf den Gedanken, die Holzhammerkerne mit Filz zu überziehen, ein Verfahren, das sich rasch allgemein einbürgerte. Anfänglich wurde diese Filzschicht, um deren zu frühe Abnützung zu vermeiden, noch mit einem Lederüberzug versehen; da aber die Wirkung des Filzes ohne diese Belederung eine wesentlich bessere war, so ließ man sie nach und nach wieder fallen. Die Filzstreifen wurden damals einzeln über jeden Holzkern gelegt und geleimt; es wurde alles ohne eigentliche Maschinen ausgeführt. Das einzige, was man benützte, war eine kleine Vorrichtung, die den Filz an den Hammerkern anzudrücken hatte, bis der Leim erhärtet war.

Gleichzeitig damit, daß der Filz ebenso wie die Mechanik und die übrigen Teile des Innenbaus wesentlich vollkommener wurden, entwickelte sich auch die Herstellung der Hammerköpfe, und wir besitzen heute Pressen, Befilzungsmaschinen, in denen die Hammerkerne eines Instruments alle zumal unter hohem Druck garniert werden. Auf diese Weise erzielt man einen bestimmten sehr gleichmäßigen Spannungsgrad der Filzschicht, ein Faktor, der ganz wesentlich den Charakter unserer modernen Instrumente bestimmt.

Was der Hammerkopf im Klavier bedeutet, weiß jeder: durch ihn, den Erreger der Saitenschwingungen, kann ein akustisch sehr gut angelegtes Instrument seinen Reiz ganz verlieren, ebenso wie die Mängel eines schlecht gebauten ein gut Teil verdeckt zu werden vermögen.

In der Wahl des Hammerfilzes und in der Behandlung des Hammerkopfes schlägt wohl jede Pianofortewerkstätte ihre eigenen Wege ein.

Den ersten Einfluß auf den späteren Klang eines Instrumentes hat die Beschaffenheit des verwendeten Filzes. Es gibt nur wenige leistungsfähige Hammerfilzfabriken in der Welt, von denen jede ein anderes Erzeugnis hervorbringt, das sich ganz scharf von den übrigen unterscheidet. Der Grund dazu ist zum Teil im Rohstoff, in der Schafwolle, und wohl noch mehr in der Verschiedenheit der Herstellungsweise zu suchen.

Fast im selben Maße wie die Güte des Filzes übt die Art des Befilzens der Hammerkerne eine Wirkung aus, und jeder Klavierbauer hat darin seine besondere Meinung: der eine will den Hammerkopf so befilzt wissen, daß er annähernd die richtige Weichheit besitzt, und ein anderer wählt ihn so hart als nur möglich und gibt ihm die gewollte Elastizität durch die Intonation.

Das Intonieren ist die letzte Arbeit, die am sonst fertigen Instrumente vorgenommen wird. Durch sie gleicht man die immerhin etwas verschiedenen Spannungsgrade der Hämmer unter sich aus und bestimmt den gesamten Klangcharakter des Klavieres. Es werden dabei Nadeln in der verschiedensten Stärke und Anzahl benützt und in einem dazu geeigneten Griff vereinigt. Mit diesem Instrument wird der Filz bearbeitet, um ihn zu lockern, ihm eine etwa zu große Härte zu nehmen und die Elastizität zu geben, die den vom Ohr erwarteten Klang erzeugt.

Nur das Ohr vermag diese Arbeit zu überwachen. Durch Uebung lernt man die feinen Klangdifferenzen hören und ihre Ursachen erkennen, die dann, soweit sie im Hammerkopf liegen, mit diesen Nadeln ausgeglichen werden. Es ist wirklich lustig, wie die Intoneure die Klangunterschiede angeben: sie reden von „glasigen", „blechernen", „holzigen", „drahtigen", „mulmigen", „töpfernen", „sandigen", „patschenden", „kirksenden" und anderen Tönen, Ausdrücke, mit denen sie ganz bestimmte für den Unkundigen oft kaum bemerkbare Differenzen zu umrahmen suchen.

Die Intonation wird auf alle nur erdenkliche Art betrieben. Sie wird einerseits meist ängstlich gehütet, anderseits aber wird so viel Wesens aus ihr gemacht, daß wir, die hinter den Kulissen stehen, wenn wir ehrlich sind, darüber lachen. Ohne die große Wichtigkeit der Intonation zu verkennen, kann man ruhig sagen, daß es im Klavierbau Dinge gibt, die ungleich mehr Kenntnisse erfordern als gerade sie. Das Haupterfordernis dazu ist ein geübtes Ohr, das feine Unterschiede zu hören vermag. Deren Ursachen zu beseitigen, die Hämmer zu behandeln und auszugleichen, ist für einen, wenn er sich überhaupt zum Intonieren eignet, sobald er etwas Erfahrung darin besitzt, wirklich eine Kleinigkeit.

Die akustische Anlage eines Instrumentes und dessen Intonation stehen in engster Beziehung. Ein Klavier, das einen tragenden, gesangreichen, meist etwas dünneren Ton hat, muß viel weicher intoniert werden als eines mit breitem, dickem Klange.

Wir wollen nun ein unintoniertes und ein für den Verkauf bestimmtes intoniertes Instrument, beide von gleichem und akustisch richtigem Innenbau einander gegenüber stellen: das unintonierte gibt bei leisem Spiel mühelos einen glänzenden, kristallklaren Klang, der aber schon bei wenig stärkerem Anschlag unschön, stechend und scharf wird; das intonierte klingt zunächst mehr versteckt, der Ton kommt wie aus der Ferne, die Tasten scheinen fast zäher zu gehen und die Mechanik kraftloser zu sein, im Fortespiel aber ist es jenem weit überlegen mit seinem weichen, runden Klang, der wesentlich schöner ist als der in diesem Falle wirklich geringe des unintonierten Klavieres. Freilich zeigt sich so scharf umrissen diese Tatsache nur beim unmittelbaren Vergleich und in der Hauptsache deshalb, weil die Hämmer der für den Handel vorgesehenen Instrumente sehr weich intoniert werden müssen.

Die Ursache dazu liegt in der großen Unbeständigkeit des Materials. Auch beim besten Hammerfilz schwindet verhältnismäßig rasch die ursprüngliche Elastizität. Am frühesten leidet die Feinheit der Intonation, die sich, was natürlich ausgeschlossen ist, nur bei ganz gleichmäßiger Benützung der Hämmer einigermaßen erhalten könnte. Allmählich aber wird der Ton des Instrumentes auch insgesamt hart, und zwar — ein gutes Erzeugnis vorausgesetzt — lange, ehe an einem der übrigen Teile ein tatsächlicher Verbrauch zu bemerken ist. Man sucht dieser Mißlichkeit eben dadurch zu begegnen, daß man die Hämmer so weich als irgend möglich hält, obwohl man Gefahr läuft, den unkundigen Käufer damit abzuschrecken, der anderseits mit einem für das augenblickliche Bedürfnis des Ohres intonierten Instrumente sich selber betrügt.

Innerhalb der eigentlichen Mechanik des Klavieres ist der Hammerkopf und seine Elastizität wirklich das Vergänglichste, und doch kennen wir keinen Stoff, der die Eigenschaften des Filzes auch nur annähernd besäße. Aber beängstigend ist diese Tatsache nicht. Der raschere Verbrauch dieses Mechanikteils wird vielen Spielern kaum oder gar nicht bewußt, weil die nachteilige Veränderung des Klanges ein allmählicher Vorgang ist, dem Ohr und Anschlag sich in der Hauptsache anpassen: die Gewohnheit tut so vieles. Und wird es auch empfunden, dann bleibt immer noch die Möglichkeit, die Hämmer des Instrumentes wieder intonieren zu lassen. Sollten sie zu tief eingespielt sein, müßten sie abgezogen oder aufs neue befilzt werden. Die konzertgebenden Künstler haben unter der Unbeständigkeit der Hammerköpfe überhaupt nicht zu leiden, denn ihnen dient ein Instrument nur wenige Stunden, und jeder Fabrikant müht sich, sein Erzeugnis so wohlklingend als irgend möglich zu halten, was unbedenklich geschehen kann, weil es immer wieder in die Hände derer kommt, die alle Veränderung auszugleichen verstehen.

Walter Pfeiffer (Stuttgart).

Der Rosenkavalier in Mailand.[1]

Nach dem Weggange *Toscaninis* waren die Aufführungen in der „Mailänder Scala" mangels guter Dirigenten etwas kläglich geraten. Endlich gelang es der Leitung heuer, in dem noch jungen *Tullio Serafin* einen Dirigenten von eminenter musikalischer und organisatorischer Begabung zu finden.

[1] Wie die Zeitungen aus *Mailand* melden, hat die zweite Aufführung dem Rosenkavalier nun einen vollen Erfolg gebracht, nachdem im zweiten und dritten Akt starke Kürzungen vorgenommen worden sind und die Walzer, gegen die die italienischen Futuristen protestiert hatten, pianissimo (?) gespielt wurden.

Ein glänzender „Siegfried" und die ganz einzig schöne Wiedergabe von Cimarosas „Geheime Ehe" bewährten u. a. den alten Ruhm der Mailänder Oper. So konnte man auch dem „*Cavaliere della Rosa*" mit Zuversicht entgegensehen. Wie jeder Neuaufführung, so ging auch dem jüngsten Strauß eine glänzende Zeitungsreklame vorauf, und am 1. März zeigte denn auch das Riesenhaus der Scala den üblichen Premierenanblick: Parterre, Ränge und Galerien bis auf den letzten Platz besetzt von festlich geschmückten Frauen und befrackten Männern; unter ihnen die ersten Musikgrößen Italiens, wie Puccini, Giordano, Boito, Frugatta u. a., sowie Angehörige des Königshauses und der höchsten Aristokratie. Und ich muß sagen, daß das alles meine frohe Erwartung nur steigern konnte.

Die Vorstellung begann unter tadelloser Ruhe und gespannter Aufmerksamkeit des sonst oft recht unruhigen Publikums, und rasch genug verbreitete sich rechte, echte Lustspielstimmung. Hie und da ein beifälliges Murmeln, nach der von Mareschotti glänzend gesungenen Bravourarie des italienischen Sängers sogar Beifall bei offener Szene; nach Aktschluß stürmischer Applaus, der durch das Pfeifen von zwei oder drei oppositionslustigen Chauvinisten nur stärker angestachelt wurde. Es gab wohl ein Dutzend Hervorrufe. Zuletzt kam *Strauß* selbst, strahlend und laut bejubelt. — Der zweite Akt begann wie der erste schloß. Aber als mit dem Auftreten des „Ochs von Lerchenau" die Walzer, unterbrochen von Lärmszenen, einsetzten, wurden die Zuhörer erst unruhig, dann gab es zunächst vereinzelte, später häufigere Zwischenrufe, wie: „Lustige Witwe", „Jahrmarkt", das Schmerzgeschrei des verwundeten Ochs wurde nachgeäfft und ähnliches. — Nach Aktschluß Beifall und Protest gemischt, die Sänger zögern, ob sie sich zeigen sollen .... Da wurde auf einmal beides jäh unterdrückt. Von der obersten Galerie werden plötzlich von allen Seiten Tausende von Flugblättern in den Zuschauerraum geschleudert, die wie ein Schneegestöber auf das Parterre niedergehen. Sie haben folgenden geschmackvollen Inhalt:

„Wir *Futuristen:* Nachdem wir mit tiefem Mißfallen einer Reihe von lächerlichen und absurden Schwächlichkeiten beigewohnt haben, halten wir es trotzdem für unwürdig zu pfeifen, vielmehr zollen wir noch immer Richard Strauß, dem genialen Schöpfer der ‚*Salome*', unseren uneingeschränkten Beifall. Allein wir wünschen ihm, daß er nicht zu leicht errungenen Kassenerfolgen herabgleite, wie es das schlüpfrige, langweilige und gewöhnliche Textbuch des ‚Rosenkavalier' befürchten läßt.

Wir Futuristen fordern überdies, daß die Scala aufhöre, das Pompei des italienischen Theaters oder das marktschreierische Auslagefenster der großen Verleger zu sein. Vielmehr mache es in jeder Saison den Versuch der Aufführung von mindestens drei Werken junger italienischer Musiker, kühner noch unbekannter Neuschöpfer." Unterzeichnet von e i n e m e i n z i g e n Musiker, einem halben Dutzend Maler und etwa 20 Schriftstellern, die sämtlich wenigstens e i n e Bedingung des Flugblattes erfüllen: sie sind noch gänzlich unbekannt. — —

Der letzte Akt begann unter Unruhe und Zwischenrufen, die sich stets mehrten: das Wort der Marianne-Ottavio „Welche schöne Musik" wurde mit lautem Hohngelächter begrüßt. Es wurde allmählich ganz unmöglich, den Vorgängen auf der Bühne zu folgen, und als beim Abgange des „Ochs" der unglückliche, das Mißfallen so herausfordernde Walzer fff ertönt, ging der reinste Hexensabbat los: Pfeifen und Trampeln, Rufe: Jahrmarktsrummel, Operettenschund, Schande, geh heim! Schluß! Schluß! Schluß! .... Die Vorstellung schien u n r e t t b a r v e r l o r e n. — Aber siehe, kaum wurde es im Orchester wieder ruhiger, als sich auch das Publikum sofort beruhigte. Das herrliche Terzett konnte bei tadelloser Ruhe gesungen werden und — wurde von dem immer spontan urteilenden Publikum (soll ich sagen: leider?) bei offener Szene durch jubelnden Beifall ausgezeichnet. Auch das Schlußduett gefiel, und nach Aktschluß setzte unbestritten erst schüchtern, dann immer stärker werdender Applaus ein. Es gab noch neun Hervorrufe, zuletzt erschien sogar, wiederum mit Jubel begrüßt, Maestro Riccardo II. Die Herren Italiener hatten ihm eine derbe Lektion erteilt, was s i e von ihm wünschen. — —

Die Aufführung war glänzend, das Orchester untadelig, klangschön, sicher und ausdrucksvoll. Regie und Ausstattung vorzüglich. Geradezu ideal war der „Rosenkavalier" der jungen *Lucrezia Bori*, die alles vereinigt, was man sich für diese Rolle nur wünschen kann. Sie hat eine herrliche, vortrefflich geschulte Stimme, ist musikalisch bis in die Fingerspitzen, eine gute Schauspielerin und sah überdies famos aus. Ihr würdig zur Seite stand die vornehme Marschallin der Agostinelli und der Ochs des *Ludikar*, der besonders in den Trioszenen des ersten Aktes Kabinettstücke seiner Charakterisierung bot. Gut war auch die Sofie der *Ines Ferrari*, die wenn auch nicht an Stimme, so doch an feiner Kunst Hervorragendes leistete. Auch die anderen Rollen bis herab zu den letzten Nebenrollen waren sehr gut besetzt. — Die Textübersetzung O. Schauzers liest und singt sich sehr gut.

Die Presse bespricht das Werk Straußens im allgemeinen sehr lobend, ohne die Schwächen zu verkennen. Enthusiastisch ist allgemein das Urteil über das große Terzett, sowie den Monolog der Marschallin. Schlecht weg kommt das Textbuch, es sei arm an Ideen und Humor, wobei zugegeben wird, daß eben alle sprachlichen Schönheiten bei der Uebersetzung notgedrungen verloren gehen. — Und in e i n e m Punkte möchte ich mich ihren Wünschen anschließen. Wenn auch der „Rosenkavalier" vielleicht das erwartete klassische Lustspiel nicht ist, so hat Strauß doch zweifellos bewiesen, daß er der Mann dazu ist, es dem deutschen Volk noch zu schenken. Möge ihm also das Schicksal ein wahrhaft gutes, von Herzen lustiges und stimmungsvolles Buch bescheren, dann wird er auch die jedermann zu Herzen gehenden Töne finden, wie er sie auch im „Rosenkavalier" überall da fand, wo das Buch menschlich-schöne Seiten zeigt. **Constantin Brunck.**

Aus den Stuttgarter Konzertsälen.

UEBERFLUSS an Stoff und Mangel an Raum haben die Berichterstattung über das Stuttgarter Musikleben verzögert. Ueber hervorstechende Opernaufführungen wurde schon referiert. Wir überblicken jetzt eine musikalisch reich bewegte Zeit, aus der wir nur das Bedeutungsvollste hervorheben können. Die königl. Hofkapelle hat unter der Leitung von *Max Schillings* acht ihrer Abonnementkonzerte mit steigendem künstlerischem Erfolg absolviert. Als bedeutende Orchestertaten ragen hervor die „Neunte" von Bruckner, „Harold in Italien" und „Fee Mab" von Berlioz, zweite Symphonie von Brahms und „Pathetique" von Tschaikowsky. An örtlichen Novitäten und Uraufführungen wurden geboten: der geistvolle Orchesterscherz „Heinzelmännchen" von *Pfitzner*, das gehaltvolle und klangschöne Violinkonzert und „Hochzeitslied" für Chor, Soli und Orchester von *Schillings*, das ansprechende kleine Chorwerk „Mignons Beisetzung" von *Karl Bleyle*, eine Szene aus „Gunlöd" von *P. Cornelius*, zwei von Schillings stimmunghebend instrumentierte Lieder von *H. Zumpe*, ein Konzert für zwei Klaviere von *Louis Rée*, eine melodisch und klanglich edel und kunstvoll geformte Symphonie in G dur von *Ewald Sträßer* und die effektvoll instrumentierte, formell glattflüssige Ouvertüre „Champagner" von *W. v. Baußnern*. Der steigende Erfolg der Konzerte war auch den mitwirkenden Solisten Alfred Höhn, Hedy Iracema-Brügelmann, Marga Burchardt, dem Künstlerpaar Rée, Anton Dreßler, Karl Wendling, Adolf Benzinger, Anna Schabbel-Zoder, Fritz Kreisler und Pablo Casals zu danken. Das übliche Weihnachtskonzert dirigierte *Erich Band* mit vollem künstlerischem Erfolg und stellte sich außerdem mit einer würdigen Aufführung der „Missa solemnis" im „Verein für klassische Kirchenmusik" und mit einem gehaltvollen Konzert des Lehrergesangvereins, der unter Mitwirkung von Olga Band-Agloda u. a. die Uraufführung eines schwungvollen Chorsatzes mit Orchester „Gewalt der Tonkunst" von *Adolf Vogl* herausbrachte, erstmalig als Dirigent dieser Chorvereine vor. Der „Neue Singverein" betätigte sich unter *Ernst H. Seyffardts* Leitung mit schönem Erfolg in Aufführungen der Faustszenen von Schumann. Der „Liederkranz" gab unter Direktion *W. Försters* und solistischer Mitwirkung von Oskar Bolz und August Kieß eines seiner den vielseitigsten Geschmacksrichtungen entgegenkommenden populären Konzerte. *Karl Wendling* hat in der Kammermusik trotz störender Schwierigkeiten in der Besetzung seines neu gebildeten Quartetts mit pianistischer Unterstützung von M. v. Pauer, Karl Friedberg und Mitwirkung der Cellisten Richard Seitz und Johannes Hegar (Frankfurt) und von Mitgliedern der Hofkapelle schöne Höhepunkte erreicht, von denen wir nur die eindrucksvollen Aufführungen des Trio in F dur op. 8 von Hans Pfitzner, des Quintetts von A. Bruckner, des Septetts von Beethoven und des Quintetts in C dur op. 163 von Schubert nennen. Einen aparten Extragenuß bereitete der „Bach-Verein" in einer unter Leitung Wendlings stehenden Matinee mit selten gehörten Instrumentalwerken und mit der von Emma Rückbeil-Hiller mit feinstem Geschmack gesungenen Kantate „Non sa che sia dolore" von J. S. Bach. Die Kunst der „Böhmen" wurde an zwei Abenden mit gebührender Begeisterung gefeiert. Am ersten trat die hochgeschätzte heimische Pianistin Johanna Klinckerfuß nach längerer Pause wieder vor die Oeffentlichkeit und wurde freudig begrüßt.

In langer Reihe ziehen in meiner Erinnerung, angenehm und erhebend, zum Teil aber auch langweilend und verdrießend nachklingend viele Klavier-, Lieder- und Violinabende vorüber. Ich kann nur Namen nennen vom ersten Teil dieser Reihe: Frederic Lamond, Henri Marteau, Max v. Pauer, Lula Mysz-Gmeiner, Adrienne v. Kraus-Osborne, Felix v. Kraus, Ludwig Heß, Hedwig Schmitz-Schweiker, Otto Freytag, Ludwig Feuerlein, Jan Kubelik und Ludwig Wüllner. Von neu auftauchenden Namen, deren Träger sich als künstlerische Persönlichkeiten einführten und die sich voraussichtlich bald

stärkere Geltung verschaffen werden, nenne ich *Olga de la Bruyère, Edwin Fischer, Albert Spalding, Lorle Meißner* und *Ida Remau*, von einheimischen, erfolgreich aufwärts strebenden *Margarete Cloß*, die uns mit neuen wertvollen Gesängen von *Walter Braunfels* und *Heinrich Rücklos* bekannt machte, und *Hilda Saldern*, die mit Johanna Haustein 18 Lieder aus dem „Schi-King" von *Bernhard Sekles* zu feiner, anregender Wirkung brachte. **Oskar Schröter.**

Kölner Musikbrief.

KOELN ist sein alter Ehrentitel „Musikstadt" in letzter Zeit oft streitig gemacht worden. Man hat es der Interesselosigkeit den sogen. Künstlerkonzerten gegenüber geziehen, und Pfitzner, der hier mal zu einer recht ungünstigen Zeit ein Konzert wegen Mangels an Publikum — es war, irre ich nicht, nur eine Karte verkauft — nicht aufführen konnte, hat in der stark satirischen Ballade auf dieses Ereignis, die die Runde durch die Blätter machte, die schlechte Meinung gar vieler von der Musikstadt am Rhein gewiß nicht gebessert. Auch von dem schlechten Besuch unserer Stadttheater ist immer wieder im deutschen Blätterwalde die Rede und von der enormen Subvention, die daher unsere Stadt zu zahlen habe. Nun ist im Falle Pfitzner sehr zu berücksichtigen, daß unsere Musikfreunde herzlich wenig von Pfitzners Muse wußten, wofür sie weniger verantwortlich zu machen sind, als unsere Theaterleiter, die, weil sie nicht an einen Kassenerfolg glauben, es bisher noch nicht für notwendig erachteten, eines der Bühnenwerke Pfitzners zur Aufführung zu bringen, trotzdem die Presse — und meine Wenigkeit im „Kölner Tageblatt" gewiß nicht mit geringstem Nachdruck — immer wieder dafür eintritt. Wenn Konzerte auswärtiger Künstler hier, mit geringen Ausnahmen, wenig besucht werden, so darf doch nicht übersehen werden, daß die hiesige „Musikalische Gesellschaft", die sehr viele Musikfreunde umschließt, ihren Mitgliedern fast das ganze Jahr hindurch jeden Samstagabend erlesene Solisten und Kammermusik-Vereinigungen von auswärts präsentiert. Bei dem nicht ausreichenden Besuch unserer städtischen Theater ist aber zu berücksichtigen, daß wir bis zum Jahre 1901 nur ein einziges Theater besaßen, in dem Oper wie Schauspiel zu Worte kamen, daß dann ein neues Opernhaus mit 1800 Plätzen erstand, während das alte Haus mit seinen 1600 bestehen blieb, und daß nun in beiden Häusern Abend für Abend gespielt wurde, wie wenn das Theaterpublikum, das allerdings ja in dem einen Hause häufiger nicht genug Platz gefunden hatte, nun über Nacht auf mehr als doppelt angewachsen sei. Zudem drängte sich alles zum neuen Haus und legte sich dort durch Ansteigerung von Plätzen und Abonnements fest. Im nächsten Jahre aber tat sich noch ein großes Operettentheater, das Metropoltheater, auf, während das schon bestehende Residenztheater — das heutige, außerordentlich stark besuchte und dem Schauspielhaus die empfindlichste Konkurrenz bereitende deutsche Theater — sich immer reicher entfaltete. Köln hat nun zwar eine halbe Million Einwohner, aber darin ist die Bevölkerung von kleinen und abgelegenen Vororten eingerechnet, die für den Besuch von ernste Kunstgenüsse bietenden Theatern und Konzerten nicht in Frage kommen. Auch ist am sangesfrohen Rhein das Gesangvereinsleben ganz enorm ausgebildet, und auch das ist mit seinen vielen Proben, großen und kleinen Konzerten, Festlichkeiten usw. für die wirklichen Kunstinstitute nicht gerade von Vorteil. Daß eine, wenn schon nicht allzugroße Zahl von Musikfreunden hier aber dennoch so empfindet, wie es in einer Musikstadt der Fall sein soll, beweist der sehr starke Andrang, unter dem hier gerade diejenigen Gürzenich-Konzerte stattfinden, in denen Bach, Beethoven, Mozart, Brahms usw. zu Worte kommen, beweisen ferner die mehr oder weniger ausverkauften Häuser, auf die unser Opernhaus bei Aufführungen des Nibelungenrings — und unter drei, vier tun wir es seit Lohse im Winter nicht —, der Meistersinger, des Tristan usw. bestimmt rechnen können.

Die von der Abnahme des Besuchs der Gürzenich-Konzerte reden, verschweigen in der Regel dabei auch, daß den Konzerten erst seit einer Reihe von Jahren vollständige V o r - konzerte vorangehen, die fast immer ausverkauft sind. Das achte Gürzenich-Konzert brachte *Bachsche* Kantaten, die selten aufgeführte „Herr, geh nicht ins Gericht" und in herrlicher Vollendung unter *Steinbach* die „Neunte"; es war ein ganz besonders begeisterter Erfolg. Aus den voraufgegangenen Konzerten sind besonders erwähnenswert das von *Karl Friedberg* meisterhaft gespielte Klavierkonzert von *Jul. Weismann*, das sowohl inhaltlich wie in formaler Hinsicht als ein ganz hervorragendes Werk angesprochen werden muß, die vielfach erschütternde tragische Ouvertüre von *Rich. Wetz*, *Gernsheims* besonders in den lyrischen Abschnitten bedeutsame Ouvertüre zu einem Drama, *Delius*' glänzend gemachte Fantasie über „Brigg Fair" und *Kloses* „Wallfahrt nach Kevlaar". In letzterer tritt Heines Gedicht allerdings etwas zurück, indem durch drei verschiedene Chöre, hinter der Szene, auf dem Podium und der Orgelempore, nacheinander die lauretanische Litanei, ein gregorianischer Choral, und zwei bekannte Marienlieder gesungen werden, um im Zuhörer die Illusion der herannahenden Wallfahrer, des Gottesdienstes im Dom usw. zu erwecken, aber das Werk ist doch sehr stimmungsvoll, auch in den melodramatischen Abschnitten, wo die Orgel und zuletzt das Orchester, nach einem die Fieberdelirien des Sterbenden schildernden Zwischenspiel, die Worte des Deklamators begleiten. Der anwesende Autor wurde nach der ausgezeichneten Aufführung wiederholt gerufen. Von Instrumentalsolisten waren besonders erfolgreich die Schwestern *Harrison* aus London (Geige und Cello), *Willy Heß*, der Bruchs d r i t t e s Konzert mit außerordentlichem virtuosem Schwunge spielte, *Max Meytschik* aus Petersburg als sehr poetischer Interpret des Soloparts in Brahms' d moll-Konzert. Die vielgenannte Sängerin *Lucia F. Marcel* aus Wien vermochte als Liedersängerin keinen nennenswerten Erfolg zu erzielen, um so erfolgreicher waren in Oratorienaufgaben Frau *Preuße-Matzenauer*, Frl. *Förstel*-Wien, *Paul Schmedes*, Frau *Noordevier*, *Agnes Leyendecker*, der Bassist *v. Raatz-Brockmann* aus Berlin, eine herrliche Stimme, leider nicht mit allzuviel rhythmischem Empfinden ausgestattet, *Senius* u. a.

Im O p e r n h a u s litt der Spielplan gewiß nicht an Einförmigkeit, sehr fleißig wird nach wie vor unter *Lohses* Oberleitung gearbeitet, aber hinsichtlich der Novitäten ist man etwas rückständig, und wenn mit einer Neuheit anderen Bühnen zuvorgekommen wird, dann ist sie leider nicht selten auch danach. Sehr verdienstlich war es, daß Lohse uns Ingwelde brachte, obschon die Zeit für dieses in der Struktur vom Wagnerschen Musikdrama stark abhängige Werk schon etwas rüber ist. Die schöne, edle Musik von *Schillings* zu hören, ist zweifellos ein hoher Genuß, wenn die Dichtung auch fatale Mängel besitzt, die den Genuß trüben. Die hiesige Aufführung mit den in der Rolle der Ingwelde alternierenden Damen *Guszalewicz* und *Wolf*, mit *Liszewsky* und *Winckelshaff* ist bewundernswert, Schillings stellte sich einmal selbst an die Spitze unseres Orchesters, das nicht oft seinesgleichen findet, und wurde sehr gefeiert. *Neumanns* „Liebelei" vermochte hier ebenfalls nicht durchzuschlagen und festen Fuß zu fassen, trotz vortrefflicher Darstellung. Sein Orchester weiß ja viel Pikantes, Geistreiches, Lustiges, auch Stimmungsvolles, mitunter zwar auch nur Rührseliges zu erzählen, aber die Idee, das fast unverkürzte Schnitzlersche Schauspiel in oder auch unter Musik zu setzen, Stellen wie „Wo ist denn der Stoppelzieher" und „Donnerwetter, das Konversationslexikon" nicht ausgeschlossen, ist doch etwas schnurrig. Als dritte Novität bescherte man uns — es war die Uraufführung für Deutschland — *Le Bornes* „Girondisten", ein Spektakelstück mit Geschützdonner und -musik, eine theatralisch sehr wirksame Folge teilweise blutrünstiger Szenen, aber mit einer selbst orchestral nicht einmal fesselnden musikalischen Illustration, so daß die mit riesigem Pomp ausgestattete Oper — sie enthält auch das Fest der Wiedergeburt auf dem Bastilleplatze — die Hoffnung der Bühnenleitung keineswegs erfüllt hat, in den „Girondisten" ein Zugstück zu gewinnen wie vor Jahren in de Laras „Messalina". Und sie ist deshalb nicht zu beklagen. Warum führt sie so etwas auf? Wohl keine andere deutsche Bühne zeigt sich französischen Autoren so gefällig wie die unsere. Ehret Eure deutschen Meister! Im übrigen stehen die Leistungen unserer Oper auf ragender Höhe, und die durch Rémonds Ausscheiden akut gewordene Heldentenorfrage hat durch das Engagement *Menzinskys*, der nicht nur ein ganz hervorragender Wagnersänger ist, sondern auch in rein sangeskünstlerischen Aufgaben höchst Wertvolles leistet, die d e n k b a r b e s t e Lösung gefunden.

Karl Wolff.

Kritische Rundschau

Chemnitz. Am 15. Januar hat im neuen Theater die deutsche Erstaufführung der Oper „Teß" von *Fred. v. Erlanger* stattgefunden. Das Werk wurde schon 1906 in Neapel herausgebracht, es hat ein italienisches Libretto von Ludwig Illica zur Grundlage. Die deutsche Uebersetzung ist erst jetzt von Peter Somogyi angefertigt worden, sprachlich aber so mangelhaft wie möglich. Einer englischen Novelle von Thomas Hardy hat der Librettist seinen Stoff entnommen, freilich einen etwas handlungsarmen Stoff, der als Drehpunkt natürlich eine sittendramatische Spitze hat, ohne die es heute einmal nicht mehr gehen will. Teß, die Tochter armer, überschuldeter Landleute, will der Eltern Sorge lindern helfen und entschließt sich, auf einem benachbarten Herrschaftssitze

Stellung zu nehmen. Dort wird sie von dem übrigen Dienstpersonale beständig angefeindet, der junge Schloßerbe aber, ein Lebemann, nimmt sie in Schutz, macht ihr verliebte Anträge und verführt sie schließlich mit Gewalt. Sie wird Mutter, das Kind stirbt wieder und Teß geht anderswo in Dienste. Dort trifft sie mit einem Jugendfreunde zusammen, der sie heiraten will, denn sie lieben sich beide schon lange. Teß will aber, daß ihr künftiger Gatte vorher von ihrer Schande wisse. Ihr Vater soll dem Geliebten alles enthüllen, er verspricht ihr's auch, glaubt aber schlau zu sein und schweigt. Am Hochzeitstage macht sie ihrem Gatten selbst Andeutungen; dieser weiß von nichts, ist bestürzt, tief unglücklich und so erzürnt, daß er Teß von sich stößt, die daraufhin freiwillig den Tod sucht und findet. Das ist die kärgliche Handlung für vier lange Akte. Fred. v. Erlanger hat sich früher schon als Komponist betätigt und ich nehme an, daß er in dieser Oper uns sein Bestes geben wollte. Seine Musik ist auch durchweg allgemein ansprechend, aber etwas anspruchslos für das Ohr des verwöhnten, modernen Kenners. Sie ist der Art neuerer italienischer Meister verwandt, voll sinnlichen Wohllautes, in Harmonie und reicher Modulation schwelgend; alle neueren Orchesterwirkungen sind ausgenützt. Die Gesangspartien und Chöre, die des öfteren auch hinter der Szene erklingen, sind einschmeichelnd und für alle Ausführenden sehr dankbar. Eine Ouvertüre vorauszuschicken hat der Komponist verschmäht, er gibt aber zu dem dritten und vierten Akte Vorspiele, die musikalische Höhepunkte des Ganzen bilden. Die Aufführung selbst war unter *Malatas* Leitung ausgezeichnet und die empfänglichen Zuhörer bereiteten dem Werke einen Erfolg, der hier beispiellos ist. Die Ehrungen der ausführenden Künstler und des Komponisten wollten kein Ende nehmen. *-h.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Das 47. Tonkünstlerfest des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* wird in *Heidelberg* vom 22. bis zum 25. Oktober 1911 als Zentenarfeier für *Franz Liszt* und gleichzeitig als Erinnerungsfeier des 50jährigen Bestehens des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (gegründet unter Führung Franz Liszts am 7. August 1861) abgehalten. Das Orchester besteht aus dem mit den benachbarten Hofkapellen kombinierten städtischen Orchester von Heidelberg. Der Chor wird vom Bach-Verein und Akademischen Gesangverein Heidelberg, denen vom 15. April an im Singen geübte Gäste beitreten können, sowie einem einheimischen Knabenchor gebildet. Als Dirigenten sind neben dem die ganze Feier musikalisch vorbereitenden Dr. *Philipp Wolfrum* (Heidelberg) *Felix Mottl* (München), *Richard Strauß* (Berlin), *Siegmund v. Hausegger* (Hamburg) tätig. Als Solisten haben hervorragende Kräfte ihre Mitwirkung zugesagt. Das Programm verzeichnet das Oratorium „Christus", die Dante-Symphonie, die Faust-Symphonie, zwei Matineen für Klavier und Gesang, ein Orchesterkonzert mit Klavier- und Orgelvorträgen und ein Schlußkonzert mit unbekannten handschriftlichen oder selten gehörten Orchester- und Chorkompositionen des Meisters. Für den Schlußtag ist auch eine Schloßbeleuchtung in Aussicht genommen.

— *D'Alberts* „Tiefland" hat in der Komischen Oper zu *Berlin* die dreihundertste Aufführung erlebt.

— In *München* wird der Neue Verein am 1. Mai unter Leitung von Dr. *Rudolf Siegel* eine Aufführung des Musikdramas „Der arme Heinrich" von Hans Pfitzner im Prinzregententheater veranstalten. Eine Reihe von Sängern des Straßburger Stadttheaters sollen mitwirken. Auch stehe zu erwarten, daß Hans Pfitzner selbst sich bei der Regie beteiligen wird.

— Eine Pantomime „Pierrot assassin de sa femme" von Paul Margueritte, Musik von *Vidal*, ist in *Düsseldorf* in der Inszenierung von Herrn Dr. Bruck aufgeführt worden. Pierrot hat seine ehebrecherische Frau getötet, indem er sie fesselte, knebelte und dann zu Tode kitzelte. Vor ihrem Bilde durchlebt er alles noch einmal in der Erinnerung, und das wahnwitzige Grauen über seine Tat läßt ihn den Kitzelreiz an seinen eigenen Sohlen verspüren, so daß er tanzen muß, bis er tot umsinkt. (Das ist eine geschmacklose Pierrot-Geschichte. Ueber die Greuel des 30jährigen Krieges sollten wir nun doch hinaus sein!)

— *Felix Weingartner* soll ein Märchendrama „Das Königreich" von Karl Schönherr zur Komposition für eine Oper angenommen haben.

— Im Stadttheater in *Würzburg* hat Sigurd Ring, Oper in drei Aufzügen von *Max Jos. Kunkel*, unter Knud Harders Leitung die Uraufführung erlebt.

— *Gustave Charpentier*, der Komponist der „Louise", hat die Musik eines für die Opéra Comique bestimmten Werkes (in sechs Bildern) vollendet, das den Titel „Wie man in der Vorstadt liebt" führt.

— *Leoncavallo* arbeitet an einer neuen Operette, die den Titel „Die Rosenkönigin" trägt. Der Text zu dem Werke rührt von Gioacchino Porzano her.

— *Massenet* hat eine Oper „Das besiegte Rom" vollendet.

— Nun soll in *London* am Covent Garden im kommenden Herbst doch eine deutsche Opernsaison stattfinden, wobei der vollständige „Ring"-Zyklus zweimal aufgeführt wird. Der Protest der deutschen Presse scheint also auf das Syndikat der Oper gewirkt zu haben, denn dieses fügt der Mitteilung ausdrücklich hinzu, daß diese Aufführungen an Stelle der während der Krönungssaison ausfallenden veranstaltet werden.

*

— Das auf den Wunsch des Kaisers vom Philharmonischen Chor unter Leitung von Prof. *Siegfried Ochs* veranstaltete Bach-Konzert hat einen Ueberschuß von 5000 M. ergeben. Der Kaiser hat diese Summe, die ihm zur Verfügung gestellt war, der Neuen Bach-Gesellschaft als Zuschuß für die Erhaltung von Bachs Geburtshaus in Eisenach überwiesen.

— In *München* sind „*Volksfestkonzerte*" für den Sommer 1911 neben den Mozart- und Wagner-Festspielen, den theatralischen Aufführungen im Künstlertheater und in der Musikfesthalle im Ausstellungspark geplant. Diese Volksfestkonzerte (zehn Aufführungen) sollen ein Gegenstück zu den Volksfestspielen bilden. In Betracht kommen vor allem klassische Meisterwerke (Chor- und Orchesterkompositionen). Als Aufführungsleiter wird man die besten Dirigenten unserer Zeit (Mahler, Strauß, Steinbach usw.) zu gewinnen suchen.

— In *Hannover* haben die städtischen Kollegien 2000 M. zu einem Garantiefonds von 20 000 M. für ein großes, drei Tage dauerndes Musikfest bewilligt, das nach Schluß der Spielzeit — also Anfang Juni — im hiesigen Königl. Theater stattfinden soll. Gegen tausend Personen werden dabei mitwirken; im Mittelpunkt der Aufführungen steht Mahlers achte Symphonie. *A. Kl.*

— In der „Singakademie" *Neustrelitz* hat unter Musikdirektor *Hauptmanns* Leitung die Uraufführung eines neuen, noch im Manuskript vorliegenden Konzertdramas des Rostocker Universitätsmusikdirektors *Albert Thierfelder* stattgefunden. Der durch edles Melos, feine koloristische Wirkungen und gründlichen Kontrapunkt ausgezeichneten Komposition für Chor, Soli und Orchester liegt die romantische Dichtung Rudolf Baumbachs „Horend und Hilde" zugrunde, die der Komponist mit Geschick textlich frei umgestaltet und dramatisch konzentriert hat. Dichtung und Musik entsprechen sich innerlich, ein Hauptvorzug des Werkes, dessen Grundcharakter wohl am besten als m o d e r n - r o m a n t i s c h zu bezeichnen ist. Die Aufführung war in den Chören und im Orchester gut, die Solisten genügten weniger. *Dr. E. B.*

— *Karl Loewes* Passionsoratorium „Das Sühnopfer des neuen Bundes" wird in der kommenden Passionszeit eine Reihe von Aufführungen erleben, unter anderen in Biberach a. Riß, Mörs i. Rheinland, Lahr i. Baden, Magdeburg, Essen a. Ruhr, Kreuznach. (Wir kommen auf das bei F. W. Gadow & Sohn in Hildburghausen erschienene Werk noch zu sprechen. Red.)

— In *Augsburg* ist ein Klaviertrio in d moll von Konzertmeister *Wilhelm Wolf* aufgeführt worden.

— In *Basel* ist *Hans Hubers* neues Chorwerk „Heiliger Hain", das ein Libretto von Max Widmann (dem Sohn des Verfassers der „Maikäferkomödie") zum Vorwurf hat, aufgeführt worden. Ein junger Brahmine wird durch des Königs Tochter Santa zum Heil des Volkes zum Leben und zur Liebe zurückgeführt. Die Soli für Sopran, Tenor und Baß wie die Frauen-, Männerchöre, besonders mächtig der Gemischte Chor, sind sehr schwer geschrieben, sind durch Kontraste wirksam und durch glühendes Kolorit ausgezeichnet. Das Werk wurde unter *Hermann Suter*, dem es gewidmet ist, mit großem Erfolg im Basler Musiksaal erstmalig aufgeführt. *H. B.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Graf Hülsen-Haeseler gegen Weingartner.* In dem Beleidigungsprozeß des Generalintendanten der Königl. Schauspiele Grafen Hülsen-Haeseler gegen den früheren Direktor der Hofoper in Wien, Felix v. Weingartner, ist es zwischen beiden Parteien zu einem Vergleich gekommen. Der Angeklagte Weingartner erklärte: Ich gebe nach dem Ergebnis der heutigen Beweisaufnahme zu, daß Exz. Graf Hülsen, als er den Anschlag vom 9. März v. J. im Opernhause in Berlin veranlaßte, nach dem ihm bekannten Sachverhalt annehmen konnte, ich hätte meinen Kontrakt gebrochen. Ich hatte die Richtigkeit seines Standpunktes bisher nicht genügend eingesehen und fühlte mich noch bis in die neueste Zeit in meiner künstlerischen Ehre schwer gekränkt. Zur Abwehr hielt ich mich für befugt, die Depesche an Angelo Neumann zu schicken und in dieser Depesche meine Behauptungen aufrecht zu erhalten. Ich gebe zu, daß ich nach dem Ergebnis der heutigen Beweisaufnahme meine Behauptungen nicht

mehr aufrecht erhalten kann. Ich erkläre, daß ich nie die Absicht gehabt habe, Exz. Hülsen zu beleidigen. Daß aber der von mir nicht beabsichtigte Erfolg einer Beleidigung eingetreten ist, bedaure ich lebhaft und nehme demgemäß die in meiner Depesche und in dem Interview in der „Neuen Freien Presse“ enthaltenen Beleidigungen mit der Bitte um Entschuldigung zurück. — Graf Hülsen erklärte: Ich nehme diese Erklärung mit Befriedigung entgegen und nehme nach der heutigen Versicherung an, daß Herr v. Weingartner in gutem Glauben war. Auch nehme ich den Strafantrag gegen ihn zurück. — Die gerichtlichen Kosten übernimmt der Angeklagte. Felix Weingartner „dürfte“ demnach nicht als Sieger aus dieser Angelegenheit hervorgegangen sein.

— *Von den Theatern.* Die Zeitungen melden es mit Bestimmtheit, daß *Weingartner* von Direktor *Löwenfeld* als Theaterkapellmeister und oberster künstlerischer Beirat nach *Hamburg* engagiert worden sei. Natürlich unter „glänzenden“ Bedingungen und von vornherein mit dem nötigen ausgiebigen Urlaub (!). Dazu wird zur selben Zeit von mehrfachen „Verstimmungen“ des bisherigen ersten Kapellmeisters *Gustav Brecher* berichtet, die zu seinem Ausscheiden führen würden. Mit Weingartner sei gleichzeitig die aus der Wiener „Affäre Weingartner“ bekannte Sängerin *Lucie Marcel* engagiert worden. Der neue Direktor Dr. Löwenfeld fängt gut an. — Am *Wiesbadener* Hoftheater scheint's lustig zuzugehen: Gegen den Opernsänger *Karl Braun*, der wegen Urlaubsverweigerung seine sofortige Entlassung gefordert hat, ist von der Intendanz eine Disziplinaruntersuchung eingeleitet worden, weil er seine Partie in den „Königskindern“ in einer solchen Weise wiedergegeben habe, daß dadurch das ganze Ensemble gestört worden sei. Umgekehrt will Frl. *Heßlöhl*, die Vertreterin des Mezzosopranfaches, Klage gegen die Intendanz erheben, da sie, infolge einer Zwistigkeit mit dieser, in der Besetzung der ihr zugehörigen Rollen systematisch umgangen werde. In dem Prozeß der Künstlerin würde übrigens zum ersten Male vor Gericht die Frage behandelt werden, inwieweit die Bühnenleitung verpflichtet ist, den bei ihr beschäftigten Künstlern bestimmte Rollen zuzuteilen.

— *Musikpädagogisches.* Der fünfte *Musikpädagogische Kongreß* wird vom 9. bis zum 12. April in *Berlin* im Reichstagsgebäude abgehalten werden. Im Mittelpunkt der Verhandlungen stehen Themen wie Sprachpflege, Stimmbildung und Stimmerziehung als Grundlage für Schul- und Kunstgesang, die von hervorragenden Gesangspädagogen und Aerzten nach den verschiedensten Richtungen beleuchtet werden sollen. Näheres über den Kongreß durch die Geschäftsstelle (Berlin W. 62, Lutherstraße 5).

— *Musikkongreß in London.* Außer Rom hat nun auch die englische Hauptstadt in diesem Jahre einen Internationalen Musikkongreß, der vom 29. Mai bis zum 3. Juni abgehalten werden soll. Die bedeutendsten Komponisten Englands und zahlreiche hervorragende Musiker des Kontinents haben ihre Beteiligung zugesagt. Den Vorsitz führt Sir Alexander C. Mackenzie. Mit dem Kongreß ist ein Musikfest verbunden, das durchweg englische Werke bringt, u. a. die Uraufführung der mit Spannung erwarteten zweiten Symphonie Edward Elgars.

— *Eine Organisation der Regisseure.* In der „Deutschen Theaterzeitschrift“ wird folgender kurze Aufruf erlassen: „Nachdem eine große Anzahl berufstätiger Regisseure der oft schon als wünschenswert erkannten Organisation zur Förderung der Interessen in sozialer und künstlerischer Hinsicht zugestimmt hat, ergeht hiermit an alle Berufsgenossen der Aufruf zum Beitritt. Die Aufstellung eines genauer formulierten Programms bleibt nach Beschluß verschiedener, zu einer Vorberatung zusammengetretener Kollegen dem vorbereitenden Ausschuß überlassen.“

— *Der „Rosenkavalier“-Zug.* Am 4. März ist von Berlin ein Extrazug nach Dresden zum „Rosenkavalier“ gefahren. Schon kurze Zeit nach der Eröffnung des Verkaufs der Fahr- und Eintrittskarten waren alle Billets mit Ausnahme weniger Sitze im vierten Rang des Dresdner Opernhauses ausverkauft. Der Preis betrug 16 M., Billet und Fahrt eingerechnet. Das ist keine schlechte Idee; vielleicht bürgert sich diese Sitte ein, so daß die Bewohner der Reichshauptstadt von der modernen Opernliteratur doch auch etwas erfahren.

— *Vom Schulgesangsunterricht.* Man schreibt uns aus *Herne:* Dem städt. Musikdirektor *Niessen* ist der Gesangunterricht an der Oberrealschule in Herne von der königl. Regierung in Arnsberg übertragen worden. Nachdem demselben Herrn der Gesangunterricht an der höheren Töchterschule schon übertragen wurde, ruht nunmehr der gesamte Musikunterricht an den höheren Schulen Hernes in der Hand eines Fachmusikers, was bei der Neuorganisation des Gesangunterrichts an den höheren Schulen nicht ohne Bedeutung ist.

— *Gedenktafel.* Wie im vorigen Hefte erwähnt, ist an *Max Regers* Geburtshaus in Brand in der Oberpfalz eine Gedenktafel errichtet worden. Nachgetragen dazu sei, daß sie von einem Hamburger Verehrer der Regerschen Muse, dem Freiherrn *Hans v. Ohlendorff*, gestiftet worden ist. *L. W.*

— *Aus dem Verbandsleben.* In der *Nürnberger* Musikgruppe (Zweigverein des Verbandes deutscher Musiklehrerinnen) hielt königl. Musikdirektor *C. Hirsch* eine Serie von sieben musikhistorischen Vorträgen (mit zahlreichen gesanglichen und instrumentalen Illustrationen), die, das ganze Gebiet der Musikentwicklung von den allerältesten Zeiten bis zu Händel und Bach umfassend, eine Fülle von Anregungen boten.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Dem Hofgeigenbauer *Eugen Gärtner* in Stuttgart ist vom König von Württemberg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden. — Mme. *Charles Cahier*, Altistin der Wiener Hofoper, hat bei einem Gastspiel in Darmstadt vom Großherzog von Hessen die große Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. — Der königl. württembergischen Kammersängerin Frau *Anna Kaempfert* ist das Fürstl. Lippische Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft, „Die Lippische Rose“ mit Eichenlaub, verliehen worden. — Der König von Sachsen hat Dr. *Ludwig Volkmann*, Mitinhaber der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig, das Offizierskreuz des Albrechtsordens verliehen.

— Kapellmeister *Lothar Kempter* ist in Anerkennung seiner Verdienste um das *Züricher* Musikleben von der philosophischen Fakultät der Universität Zürich zum Doctor honoris causa ernannt worden. Ein gründlich und vielseitig gebildeter Musiker, ist Kempter trotz seiner reichen Wirksamkeit auch schöpferisch sehr tätig gewesen. Eine Reihe von Chor- und Orchesterwerken, Lieder und zwei Opern haben seinen Namen weiteren Kreisen bekannt gemacht. *E. Trp.*

— Der um das musikalische Leben in *M.-Gladbach* hochverdiente, noch verhältnismäßig junge städt. Musikdirektor *Hans Gelbke* ist zum königl. Musikdirektor ernannt worden. Als Nachfolger des vor 12 Jahren verstorbenen königl. Musikdirektors Lange in der Leitung des städt. Gesangvereins „Cäcilia“ hat er namentlich größere neue Chorwerke und alle symphonischen Dichtungen von R. Strauß aufgeführt. Unter ihm wurden eine Reihe Abonnement-Symphoniekonzerte mit Solisten eingerichtet und das mit seinem Antritt gegründete städt. Orchester zu hoher Blüte gebracht. *H.*

— *Felix Weingartner* hat vom Wiener Opernpublikum Abschied genommen. Er dirigierte den von ihm neu einstudierten „Benvenuto Cellini“.

— *Max Reger* hat, wie die „Hamburger Nachrichten“ melden, einen Ruf als Hofkapellmeister nach Meiningen (an Stelle des verstorbenen Professors W. Berger) erhalten.

— *Caruso* ist der Münchner Hofoper für zwei Gastspiele verpflichtet worden. Er wird im September in München vermutlich den Rhadames singen. Das Honorar ist gegen früher noch erhöht worden. Doch ist die Angabe, daß Caruso 25 000 M. für die beiden Abende erhalten wird, unrichtig. Er erhält „etwas“ weniger. In Wien wird Caruso in „Carmen“, „Bajazzo“ und „Rigoletto“ singen. Er beginnt dort sein Gastspiel am 20. September.

— *Ludwig Heß* ist für 40 Konzerte in Amerika verpflichtet worden, wofür der allerdings bedeutende Tenor das hohe Honorar von einer Viertelmillion erhält.

— Der russische Sänger *Chaljapin* wird in der nächsten Saison in fünf Monaten vierzigmal in Europa singen und erhält hierfür von einem Konsortium eine halbe Million.

— Bei den diesjährigen Festspielen in *Bayreuth* wird, wie die Zeitungen melden, *Ernst van Dyck* den Parsifal singen. Der Künstler, ein Holländer, der von der Wiener Hofoper an die Pariser Große Oper engagiert wurde, hat vor etwa zwanzig Jahren in Bayreuth als Siegfried seine künstlerische Laufbahn begonnen.

— Wie man uns aus *München* schreibt, ist der Heldentenor *Stefan Belina* auf 5 Jahre an die Hofoper verpflichtet worden.

— Kammersängerin *Margarete Preuse-Matzenauer*, die mit ihrem Ehegatten in Scheidung lebt und wegen Nervosität zurzeit einen längeren Urlaub erhalten hat, will nicht mehr an die Münchner Hofbühne zurückkehren und versucht ihren Kontrakt zu lösen. Sie will Europa gänzlich den Rücken wenden und nach Amerika gehen. Vielleicht überlegt es sich die Sängerin doch noch wieder anders.

— Frau *Susanne Dessoir* soll den Entschluß gefaßt haben, nur noch im nächsten Winter zu konzertieren und mit Ostern 1912 ihre künstlerische Tätigkeit zu beschließen. Diese Nachricht wird sicherlich lebhaftes Bedauern erregen.

— Am 20. Februar waren 50 Jahre verflossen, seit dem Tode des „Meisters des Librettos“, *Eugen Scribe.* Boieldieu, Auber, Adam, Halévy, Meyerbeer (Hugenotten, Jüdin, Weiße Dame, Maurer und Schlosser, Postillon) haben ihm ihre auch heute noch wirksamen Textbücher zu verdanken.

— Der Klavierhumorist *Otto Lamborg*, der durch seine unzähligen Kunstreisen überall bekannt geworden ist, ist in Raab in Oberösterreich gestorben. Es gibt wohl kaum eine Stadt in Deutschland und Oesterreich, wo Lamborg die Einwohner nicht einmal durch sein drolliges Klavierspiel ergötzt hätte.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 2. März, Ausgabe dieses Heftes am 16. März, des nächsten Heftes am 6. April.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

DIE Damen hatten nun gehört, daß der Meister sehr böse sei, etwas von „oft gehört“ und „Klavierschulproduktion“ gesprochen habe, — nun wollten sie Frundsberg sprechen, ihn bestimmen, doch die Sonate zu spielen, um ihm einen Verdruß zu ersparen, — aber das „göttliche Knäbchen“ sei furchtbar aufgeregt, wisse überhaupt nicht, ob es spielen könne, kühle sich die Schläfen mit kaltem Wasser. —

In diesem Augenblick rollte der Vorhang in die Höhe. Mitten auf der Bühne stand ein riesiger Konzertflügel — zur Seite ein Violinpult — und der Präses des Komitees erschien, um eine Programmänderung anzukündigen. Er sagte, daß die Klaviernummer wegen plötzlichen Unwohlseins des Herrn Frundsberg ausfallen müsse und dafür der eben angekommene Violinvirtuose Timoni im Verein mit dem Pianisten Hagenauer eine noch nicht gehörte Suite von Sinding spielen werde. Und schon traten die beiden Künstler vor, um zu beginnen.

Lebhafter Applaus empfing sie. Susanne fand es taktlos, daß man das Wegfallen der Sonate des Meisters, der mit Siebert in der großherzoglichen Loge saß, auf diese Weise förmlich mit Ostentation ignorierte, aber die Vogels sagten ihr, daß Timoni von seinen Konzerttourneen her in Weimar einen großen Ruf genieße, das letztemal zu Hofe geladen worden war, also war die Ovation, die man ihm bereitete, wohl begreiflich.

Er spielte sehr schön mit dem breiten süßen Ton, den er aus seiner Geige herauszuziehen verstand, und nach dem zweiten Satz, einem Adagio, wollte der Applaus schier kein Ende nehmen. Auch die Vögelchen applaudierten, sie kannten Timoni selbstverständlich persönlich, denn er hatte es nicht unterlassen, ihnen bei seinem letzten Aufenthalt einen Besuch zu machen und auch sein Bild mit Unterschrift war dem Museum einverleibt worden. Und nun, als er sich immer und immer wieder dankend verneigte, flog sein Blick herauf zur Loge, Susanne glaubte ein Aufleuchten seiner Augen zu bemerken, einen flüchtigen Gruß, den er heraufsandte und den die Damen, als ihnen geltend, eifrigst erwiderten. Sie rührte sich nicht, als ginge sie die Sache gar nichts an, aber sie konnte es nicht hindern, daß ihr das Blut heiß ins Gesicht stieg unter einem andern Blick, den sie auf sich gerichtet fühlte, scharf, hart. Einen jener Blicke, die verdammen, ohne die Verteidigung abzuwarten.

Es war Siebert, der in der Loge vis-à-vis saß und der sie ansah. Und wie sie jetzt die Augen hob, fühlte sie, wie unter diesem Blick ihr Erröten noch intensiver wurde, als wäre sie sich schwerer Schuld bewußt.

Und es war doch nur die Frage, die sie in Sieberts Augen las, die sie so in Verwirrung brachte, — die Frage: Ist es wahr, daß dir dieser Mann etwas bedeutet? — Aber lag in dieser Frage nicht zugleich die Verurteilung? Wie konnte Siebert glauben, — oh, — es war ja lächerlich!

Nachdem sie Timoni, gelegentlich von Adas Soiree mit der Sonate des Hofrates Neuber so unchevaleresk hatte sitzen lassen, hatte sie ihn gar nicht mehr gesehen, nur gehört, daß ihn damals ein leichter Sieg gelockt und er eine Reisepianistin gefunden habe, die ihn auf seinen Tourneen begleite. Es war die Erinnerung an die peinlichen Begegnungen mit ihm, die dieses Erröten der Scham über Dinge, für die sie nichts konnte, hervorrief, — aber als sie nun endlich sich ermannte und Siebert fest ansah, begegnete sie nur einem abweisenden kalten Blick in einem steinernen Antlitz.

Der dritte und der vierte Satz, das Finale wurden gespielt und Timoni entwickelte bei letzterem, einem Presto, eine so stupende Virtuosität, daß der Beifall sich zu einem wahren Sturme steigerte. Man machte Miene, als wolle man eine Wiederholung des Kunststückes erzwingen, doch Timoni ließ sich nicht dazu herbei und tat klug daran, denn die Wirkung bei einem Virtuosenkunststücke ist immer eine abschwächende, ob nun die zweite Leistung auf der Höhe der ersten bleibt oder nicht. Wahrscheinlich aber erwog Timoni gar nichts, sondern folgte momentanen Eingebungen wie immer. Susanne erhielt sogleich eine Probe davon. Die Türe zur Loge wurde aufgerissen und der impulsive Künstler erschien, sich mit dem Sacktuch den Schweiß von Gesicht und von den Händen wischend, vollkommen außer Atem, so daß er kaum die notwendigen Worte der Begrüßung für die Damen Vogel hervorstammeln konnte. Dann ließ er sich auf einen Sessel fallen und fächelte sich Kühlung zu mit Susannens Fächer, der darauf gelegen hatte. Und als er sich endlich erholt hatte, quittierte er die Bewunderung der beiden Vögelchen für seine Leistung mit Händeküssen, in die er auch Susanne einbezog, bei der er etwas ungebührlich lange verweilte. Und all dies war von der Loge gegenüber deutlich sichtbar. Susanne war jedes ostentative Gebaren schrecklich, sonst hätte sie sich wahrscheinlich erhoben und wäre gegangen. Aber was hätte es genützt? Timoni wäre ihr ebenso wahrscheinlich gefolgt und die Vögelchen, nichts Böses ahnend, hätten es zugegeben. Und dies alles wäre sehr, sehr auffallend gewesen, denn der interessanteste Moment des Konzertes stand ja bevor, das Interludium aus „Stanislaus“, dem unvollendeten Oratorium Liszts, das schon gestern aufgeführt worden war, und dessen Wiederholung für heute der Großherzog gewünscht hatte.

Die Orchestermitglieder hatten sich auf der Bühne gruppiert, in ihrer Mitte stand auf einer ziemlich hohen Treppe das Dirigentenpult. Gestern hatte Müller-Hartung die Komposition dirigiert.

Jetzt ging eine Bewegung durch das Auditorium, denn etwas ganz Merkwürdiges geschah. Liszt verließ die Loge und erschien auf der Bühne — unter tosendem Applaus bestieg er die Treppe zu dem Dirigentenpulte. Als wolle er seine Führung den Musikern nicht aufzwingen dirigierte er anfangs zurückhaltend quasi zur Parade auf höheren Wunsch. Doch bald geriet er ins Feuer, die Idee der Komposition riß ihn hin und das Thema, auf den Text eines alten polnischen Freiheitsgesanges aufgebaut, klang sieghaft, überzeugend, ein Evangelium der Hoffnung, durch den Saal. Und hier handelte es sich nicht um die Wiederholung eines Virtuosenkunststückes, die man stürmisch forderte, man verlangte die Empfindungen noch einmal zu durchleben, die durch diese eigentümliche und erhabene Darbietung ausgelöst worden waren, sich von dem ungeheuren Enthusiasmus noch einmal fortreißen zu lassen, der das Theater durchbrauste.

Siebert stand neben Liszt, ihm die Hand reichend, an der er mit leise zitternden Füßen von der Treppe herabstieg. Doch unter allgemeinem Jubel wandte er sich wieder zurück und trat noch einmal empor, — ergriff den Taktstock, kräftig und jünglingsfrisch, getragen und verklärt von dem Gedanken, den er in seiner letzten großen Komposition niedergelegt hatte.

Und auch diejenigen glaubten an die göttliche Mission Liszts: der Priester einer Kunst zu sein, die es verstand, die erhabensten Gefühle in der Brust des Menschen zu erwecken, — auch diejenigen, die bis dahin sich skeptisch seinen Kompositionen gegenüber verhalten, mißgünstig immer wieder nur seine Pianistenkunst hatten gelten lassen wollen — auch die Ungläubigen glaubten!

Und die Vögelchen sahen sich plötzlich umringt von Gesinnungsgenossen, fühlten ihre Hände ergriffen und geschüttelt und erklärten nun gleich sterben zu wollen, wenn sie es für den Meister tun dürften. Die jugendliche Gemeinde seiner Schüler aber gelobte sich, hinauszuziehen in die Welt und seine Werke zu verbreiten!

Susanne wurde in dem Wirbel, der nun dem Ausgang sich zuwandte, mit fortgerissen, sie stand mit den Vögelchen und der Schülerschar an der Türe, durch welche Liszt kam, um seinen Wagen zu besteigen. Er grüßte und reichte den Nahestehenden die Hände und wurde sogleich von dem ihm entgegenstürzenden Michael und dem, ihn begleitenden Siebert in einen Plaid über seinen Ueberrock gehüllt, denn die Nachtluft war empfindlich kühl. Dann saß Siebert neben ihm im Wagen und dieser verschwand wie eine Vision im Abenddunkel.

Man war nicht zufrieden, daß Liszt sich weiteren Ovationen entzog und dem Abschiedsbankett ferne blieb; Frau Frundsberg meinte giftig, nicht er sondern Siebert habe es so bestimmt. Aber alle, die dem Meister wohl wollten, begriffen diese Flucht nach der Aufregung des Abends sehr gut und segneten Sieberts Einfluß. Der Arzt in Halle, der Liszt durch Jahre behandelte, hatte ihm keine besonders günstige Prognose gestellt, wenn er sich nicht große Schonung auferlege. Aber Liszt tat dies nur unter dem suggestiven Einfluß Sieberts. Wäre es auf ihn selbst angekommen, so hätte er gar keine Rücksicht auf seine physische Leistungsfähigkeit genommen, sie hätte eben da sein müssen, wie sie immer in gegebenen Momenten da gewesen war.

XVI.

Die idyllische Ruhe der kleinen Musenstadt an der Ilm wurde, nachdem das Tonkünstlerfest sein Ende gefunden, dem äußeren Anschein nach durch nichts gestört. Aber hinter den rosen- und efeuumrankten stillen Mauern gärte es von neu studierten Stücken für die Stunden bei Liszt und in den Köpfen der Vögelchen kamen unendliche, reichhaltige Programme für Zukunftsmatinees in ihrem Museum

zur Entwicklung. Aber da in Weimar die wohltätige Verordnung besteht, oder wenigstens damals bestand, daß nur bei geschlossenen Fenstern „geübt" werden dürfe — wahrscheinlich hatten es die „Lisztianer" den „Eingeborenen" zu arg getrieben —, so herrschte eine überraschende Ruhe allenthalben. Beinahe hätte man Weimar als „klavierseuchenfrei" dem kleinsten Sommerfrischennest Oesterreichs als Beispiel hinstellen können, wo die Fenster desto weiter geöffnet werden, je gottsjämmerlicher man spielt. Aber unser armes Oesterreich muß sich schon so viele „Gute Beispiele" gefallen lassen, daß wir es nicht übers Herz bringen, es noch durch ein weiteres aufs äußerste zu deprimieren.

* * *

Jeden zweiten Tag war Stunde bei Liszt, d. h. von drei bis fünf kamen alle, die ihm vorspielen wollten. Man wurde im Vorzimmer von Michael empfangen, der Ueberkleider und Hüte in Verwahrung nahm und betrat dann mit dem Notenheft, aus dem man vorspielen wollte, den Salon. Man legte das Heft auf einen großen runden Tisch, der in der Nähe des Kamins stand und begrüßte den Meister. Er ließ sich von einem der Schüler dann die Hefte reichen, stand wohl auch selbst auf, um darin zu blättern und wählte, was er hören wollte. Und merkwürdig, — auch die sehr Versierten wagten nicht auswendig zu spielen, und alle waren über die Qual einig, die ihnen das Spielen vor diesem Areopag von Pianisten verursachte. Der Meister selbst war meist gütig, hoffnungslosen Fällen gegenüber ließ er sich gar nicht in Erörterungen ein, er absolvierte sie mit einem bon mot, dessen feinste Ironie der Betroffene meist in seiner Verlegenheit nicht merkte.

Es waren bei diesen Stunden oft unglaublich schlechte Leistungen vertreten, Liszt wurde quasi als Idol betrachtet, das auf das Herz mehr sieht als auf die Finger und man konnte sich seine Geduld nur erklären, wenn man ihm diese Auffassung unterschob. Und derer, die in der Eitelkeit von ihm gehört zu werden, seinem Namen nachgejagt waren, um alsbald in den Bann seiner Persönlichkeit zu treten, waren viele — aus Kalifornien, aus den Vereinigten Staaten, aus Rußland, der Schweiz usw.

Aber die Lehre Liszts, der Geist, der in diesen Räumen wehte, wirkten fort, — nicht wenige dieser damals nur „Stammelnden" haben sich später zu „Berufenen" emporgeschwungen.

* * *

Susanne übte in der kleinen Stube im zweiten Stockwerk der Dependance des „Erbprinzen". Die Leute taten, als hätte sie einen Turm zu ersteigen, wenn sie die schmale nette Holztreppe hinaufging, aber sie freute sich über die ungestörte Ruhe da droben und die Aussicht in die Gärten, auch war ihr der billige Preis sehr willkommen. Sie ging alle ihre Stücke durch, und da sie in Wien die letzten Wochen gar nicht zum Ueben gekommen war, fand sie an allem etwas auszubessern. Und die Not des Auswendigspielens meldete sich wieder. All diese Sachen waren so oft gespielt, daß sie wie von selbst auswendig gingen — aber dieses Publikum?! — das jeden Ton kannte, neben und hinter ihr stehen und seine hämischen Bemerkungen machen würde! Sie fühlte sich einer furchtbaren Unsicherheit anheimgegeben und griff schließlich auch zu dem Notenheft.

* * *

Sie kam gerade recht zu einer Szene, wie sie in den Annalen der Weimarer Liszt-Stunden vielleicht einzig dastehen dürfte. Unter den Kunstjüngerinnen war eine, die sich durch einen etwas stark böhmischen Akzent und weiter dadurch auszeichnete, daß sie an einer Kollierkette drei Liszt-Medaillen auf einmal am Halse trug. Eine in der Mitte und zwei rechts und links in der Höhe der Achseln, alle drei gleich, weil nur eine Version dieser Medaillen existierte, und alle drei hübsch umrandet, wie es der Fasson der Kette entsprach. Was aber besagte Jungfrau nicht hinderte, nachdem sie ziemlich viel über ihre pianistischen Leistungen herumgeflunkert hatte, mit den Waldszenen von Schumann vor dem Meister zu erscheinen. Man merkte sogleich, daß es Mangel an Technik war, die sie zu diesen, nach der Meinung Vieler „leichten" Stückchen greifen ließ, die aber einen „Mangel an Geist" noch weniger vertragen. Diese Waldszenen schienen den böhmischen Wäldern ebenso fern zu liegen wie deutsches Empfinden dem hochwogenden Libussabusen der jungen Kunstnovizin. Der „Vogel als Prophet" hatte sich als höchst unverläßlich erwiesen, sonst hätte er ihr die Blamage, die sie dem sonst so musikalischen Vaterlande Smetanas bereitete, vorher sagen müssen, denn er brachte die Katastrophe.

Es lag heute von irgendwoher sehr viel gute Laune in der Luft, aber die junge Dame schien der vielleicht nicht ganz ungerechtfertigten Meinung, daß sie die Veranlassung dazu sei. Sie war hochrot im Gesicht und wurde von Minute zu Minute erregter. Sie stümperte gottsjämmerlich herum, erklärte nach dem „Eingang in den Wald", daß der „Pechstein" „zu schwer gehe" und blieb bei den kleinen Passagen des prophetischen Vogels wiederholt stecken. Liszt, der zuerst ein böses Gesicht gemacht hatte, lächelte einige Male in sich hinein, dann als das Vöglein absolut nicht flattern wollte, sondern immer wieder hängen blieb, stand er auf, sah dem Fräulein auf die Finger und rief ärgerlich, indem er ihr die rechte Hand aufhob: „Was machen Sie denn? Das ist ja ein wahrer Dorffingersatz!"

Und was bei diesen Stunden, deren feierliche Stille kaum einige halblaute Worte unterbrachen, sonst nie geschah, man wagte es, ganz laut zu lachen. Doch das war der böhmischen Jungfrau zu viel. Ihr slawischer Trotz erwachte, sie sprang auf, riß das Notenheft vom Pulte und schleuderte es dem Meister vor die Füße, dann ging sie erhobenen Hauptes, mit hochrotem Gesicht, umgürtet mit dem ganzen Stolze Podiebrads zur Türe hinaus.

Susanne glitt an ihr vorüber und setzte sich auf die Chaiselongue, die in der Nähe der kleinen Tapetentür stand, die von hier in Liszts Schlafzimmer führte. Sie schob ihr Notenheft hinter die Kissen, sie wußte, daß sie sich nicht würde entschließen können, heute zu spielen, daß es ihr unmöglich sein würde, gegen diese Atmosphäre mühsam bekämpfter Lachlust, die sie deutlich spürte, aufzukommen.

Ach, wenn sie nur fühlen dürfte, ohne zu spielen, oder wenn sie imstande gewesen wäre, dies Gefühl unbewußt in ihre Fingerspitzen zu leiten und es durch diese dann auf das Instrument übergehen würde, — das mußte fortreißen, sie selbst und die anderen. Aber diese fatale Brücke des Uebergangs, der Frage des technischen Könnens!

Gab es einen Punkt desselben, wo das Irdische überwunden war, wo diese Frage keine Frage mehr war, sondern eine Selbstverständlichkeit wie die Luft zum Atmen? — Konnte man durch Studium so weit kommen oder war auch dann noch das erreichte Ziel eine Himmelsgabe?

Sie hörte, wie andere Spieler an die Reihe kamen, alles drängte sich in die Nähe des Klaviers und des Meisters, der im Lehnstuhl zur Seite saß.

Aber die Töne und Erscheinungen zogen an ihr vorüber, ohne Eindruck auf sie zu machen. Sie fühlte sich halb verborgen durch die Draperie eines Vorhanges, der hinter der Chaiselongue herabhing. Offenbar war hier das sehr große Zimmer zu teilen und mochte auch früher durch eine Wand geteilt gewesen sein, die man bis auf einen Mauerbogen weggenommen hatte, an dem große, schwere Stoffvorhänge angebracht waren.

Und hier, in dieser kleineren Abteilung, stand in der Ecke zwischen zwei Fenstern Liszts Schreibtisch. Eine kleine Marmorbüste einer wunderschönen Frau, der Gräfin d'Agoult, der Mutter Cosima Wagners und der beiden anderen verstorbenen Kinder Liszts, stand darauf, ein Bild Beethovens hing darüber, — sonst noch allerlei Souvenirs —, zu den Fenstern grünte und duftete der Park herein und schwebten mit langsamem Flügelschlag ein Paar weißer Tauben wie über einer Insel des Friedens, des Ausruhens nach langer Künstlerfahrt.

Und Susanne kam es zum Bewußtsein, daß d i e s e Fahrt anders gewesen war als das von wildem Ehrgeiz getriebene Leben der nach ihm wie Pilze aus der Erde emporgeschossenen und emporschießenden Pianisten, die ihre Lebenskraft erschöpften, um die M i t t e l zum Zwecke zu erreichen, die ihnen immer wieder entschwanden, bis sie, von nervösen Zuständen geplagt, den Kampf aufgaben und nicht mehr öffentlich spielten.

Jenem Großen waren die Mittel mit in die Wiege gegeben worden, oder wenigstens das Genie, sich diese Mittel nicht auf Kosten des Zweckes erwerben zu müssen. Man wußte, daß Liszt in Paris nach seiner Aera als Wunderknabe einige Jahre, nur mit Studien beschäftigt, ganz zurückgezogen gelebt hatte. Als er wieder in der Welt erschien, hatte er jenes ans Fabelhafte grenzende Können sich zu eigen gemacht, das eine Revolution des Klavierbaues zur Folge hatte, weil die bescheidenen Instrumente früherer Zeit die Entfaltung seiner kühnen und blendenden Technik nicht zuließen. Und damals schon hatte er angefangen nicht nur zu transkribieren und zu komponieren, sondern seine Erfahrungen, seine Künstlerstimmungen und Träume auch in Schriften niederzulegen.

Er hatte Triumphzüge durch aller Herren Länder gemacht, hatte Millionen erworben und verschenkt, Talente gefördert, war am Dirigentenpult gestanden und aus der Fülle seines Wissens und seiner Intuition war in seinem Herzen, seinem Geiste eine Welt erstanden, aus der er die Gedanken zu seinen Schöpfungen nahm. Und dabei war er nicht in der Gelehrtenstube, am Pulte, am Flügel vertrocknet wie andere! Er war mitten im Leben, mitten in den Ereignissen gestanden, selbst ein Ereignis, gefeiert, vergöttert, geliebt, — er war nicht der Künstler, der erst zum Becher greifen muß, um den kristallinischen Quell des ewig Schönen der Welt zu kredenzen, — er war selbst dieser Quell voll göttlichen Lebens. Susanne wurde aus diesen Meditationen aufgeschreckt durch die Stille, die sie plötzlich umgab. Sie hatte es nicht gemerkt, daß die Stunde vorüber war und alles sich entfernt hatte. (Fortsetzung folgt.)

Besprechungen und Anzeigen

Neue Klavierstücke zu zwei Händen (instruktive Werke).

August W. Hoffmann: *Thema und Verzierungsvariationen.* 3 M. (m.) *Leuckart.* Ein glücklicher Gedanke, die Verzierungen nacheinander in Variationen über ein gefälliges Thema dem Schüler vorzuführen. Der innere musikalische Wert derselben ist gering, sie beleben aber dem Lernenden die Langeweile des Ornamentikstudiums. Die Verzierungen sind unter und über dem Text ausgeschrieben und erläutert, sie umfassen den kurzen ♪ und langen ♪ ♩ Vorschlag in einfachen und doppelten Noten, den Pralltriller nach oben ∽ und nach unten ∽, den einfachen Mordent von oben und unten ∾ und Doppelmordent ♪ ∾ auf und zwischen den Noten. Hoffmann folgt der fast allgemein akzeptierten Sitte, die Verzierungen auf den Schlag (und nicht vor dem Schlag) zu bringen. Die Ornamentik hat für uns Heutige nur historisches Interesse; wir schreiben nach Wagners Vorgang alles (mit Ausnahme des Trillers und des kurzen Vorschlags) aus, oder sollten es wenigstens tun. Nur aus Faulheit wird es noch unterlassen. Für uns sind die Abbellimenti nicht mehr ein Notbehelf wegen kurzer Dauer des Klaviertons, also nicht mehr ad libitum wegzulassen oder gar nach Bedarf zu vermehren, wie früher, sondern etwas Essentielles. Der lange Vorschlag wäre ganz sinnlos gewesen, wenn man ihn nicht meistens hätte weglassen dürfen. Die Unsicherheit, die auf diesem Gebiet musikalischer Hieroglyphik noch herrscht, wird durch die Beobachtung erwiesen, daß z. B. Riemann mit Mordent, nicht wie Hoffmann den Doppelschlag ∾ bezeichnet, sondern die von Hoffmann „Pralltriller nach unten“ ∽ benamste Verzierung. Auch hier ist aller Weisheit letzter Schluß: „Die Gelehrten sind darüber uneins“.

H. Vetter: 1. Das Studium I. der *Tonleitern,* II. *Arpeggien,* III. *Doppelgrifftonleitern.* 3 Hefte à 2 M. op. 10. 2. *24 melodische Klavieretüden* op. 8. 3 Hefte. Für die obere Stufe des Elementarunterrichts. 1 M. Verlag *Hofmeister.* Der bekannte Herausgeber der Cramer-Etüden, Lehrer am Dresdner Konservatorium, hat in dem ersten Werk ein wahres Monument deutschen Fleißes und pädagogischer Gründlichkeit errichtet. In gedrängter Form gibt er die Vorübungen, die melodischen, harmonischen und rhythmischen Modelle in gerader, Gegen- und gemischter Bewegung, die Anleitung zum Transponieren, klassische und zum Teil zum erstenmal geregelte moderne Fingersätze. Der Fachmann, sei er nun Lehrer oder Schüler, muß ein solches erschöpfendes Werk haben. Das Heft mit den Doppelgriffen gehört zu einem guten Teil der höheren Virtuosität an und ist von hervorragendem methodischem und praktischem Wert. Die rhythmische Mannigfaltigkeit der Uebungsmodelle ist fast unübersehbar. Wer diese drei Hefte durchgearbeitet hat, dem werden in der Literatur Schwierigkeiten auf den erwähnten Gebieten kaum mehr begegnen. Die *„Melodischen Etüden“* des dritten Heftes üben Doppelschlag und trillerähnliche Begleitungsfiguren. Die Einführung der hübsch klingenden Stückchen an einer Reihe von Konservatorien lehrt, daß sie einem Bedürfnis entgegenkommen.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 12 hat 8 Seiten und bringt an erster Stelle Präludium und Toccata von *J. P. Sweelinck,* die *Otto Urbach* für den „Führer durch die Klavierliteratur“ bearbeitet hat. Die heute nach längerer Pause von neuem beginnenden Aufsätze werden von nun ab wieder regelmäßiger folgen. — An zweiter Stelle folgt als Nummer I dreier schlagkräftiger Brasilianischer Volkslieder „Recitativo“. Der unseren Lesern gut bekannte Komponist *Gustav Lazarus* hat sie für uns herausgegeben. Wir kommen darauf noch zu sprechen. — „Aussteuer“ heißt das anmutige Volksliedchen von *Nicolai v. Wilm.* Nun weilt er nicht mehr unter den Lebenden, der schaffensfröhliche, heitere alte Herr, den wir auch persönlich haben hochschätzen lernen. Die „N. M.-Z.“ hat ihm manch schönen Beitrag zu verdanken (einige Manuskripte sind noch in unserem Besitz), wir werden sein Andenken in Ehren halten!

* * *

Als **Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern ein Bild von *Leopold Mozart,* dem Vater Wolfgangs. — Weiter liegt diesem Heft Bogen 17 von Batkas Geschichte der Musik bei.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

P. D. in N. Wenn nicht ausdrücklich ein Verbot der Bearbeitung der Veröffentlichung beigegeben war, können Sie diese natürlich vornehmen. Wir wüßten übrigens nicht, auf Grund welches Rechtes ein solches Verbot etwa hätte erlassen werden können. Wir glauben, daß einer Bearbeitung nichts im Wege steht.

Jena. Wir werden das Programm kurz benutzen, können aber eine kritische Würdigung leider nicht vornehmen. Dazu brauchten wir einen eigenen Korrespondenten.

F. M. Wegen der Adresse Puccinis wenden Sie sich an seinen Verleger Riccordi in Mailand.

M. B. in S. Wir haben von Ihrem Schreiben Kenntnis genommen. Warum aber das ewige Drängen wegen der Besprechung des Buches von V.? Bald von dieser, bald von jener Seite. Bei dem übergroßen Material ist eine rasche Erledigung eben nicht möglich, und jeder muß warten, bis die Reihe an ihm ist.

X. H. Das können wir Ihnen heute noch nicht mit Sicherheit sagen. Senden Sie eine Karte mit Rückantwort an das Sekretariat und bitten Sie, man möchte Ihnen den Termin zur gegebenen Zeit mitteilen. Bei uns würden Sie die Bekanntmachung im Anzeigenteil finden.

Emden. Leider nicht möglich. Wir bringen nur Außergewöhnliches in solchen Fällen. Wir haben aber in Deutschland eine Menge Klavierspieler, die Schubert und Mendelssohn technisch und musikalisch beherrschen.

An die Musik. Leider können wir Ihnen keine Zusage versprechen und bitten von der Einsendung abzusehen.

G. F. in L., W. in A., O. W. in B. Wie schon oft bemerkt, bringen wir keine Kritiken aus anderen Zeitungen, sondern nur von unseren eigenen Korrespondenten eingesandte. Von diesem Prinzip können wir nicht abgehen.

F. S. Wir können die Verantwortung dafür, Ihnen einen Wohnsitz zu empfehlen, wo Sie Ihre Existenz gründen wollen, nicht übernehmen. Wie schon gesagt, nächstens müssen wir für manche unserer Abonnenten auch noch die Frauen suchen. Wenn Sie sich in Süddeutschland ansiedeln wollen, so besuchen Sie uns in Stuttgart. Vielleicht läßt sich mündlich etwas ausmachen.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 2. März.)

E. Sch., Erf. Ihre „Ode“ ist feinsinnig behandelt. Was besonders daran gefällt, ist der Verzicht auf die gewöhnlichen Mittel der Liedbegleitung.

A. Sch., M. Ihre theoretischen Kenntnisse reichen für schöpferische Arbeiten noch nicht zu. Sicherlich wird aber Ihr Talent unter der Behandlung von solchen Skizzen zusehends erstarken. Lob verdient Ihr Streben nach gewählteren Formen.

L. E., Tirol. Die 2 Chorsätze sind dem Text wirksam angepaßt. Ihr Weiterstreben auf diesem Gebiet wird sich verlohnen; denn die Hauptsache, ein angeborenes Kunstgefühl, ist vorhanden.

Alfr. R., Aug. Bei einiger Regsamkeit müßten Sie noch Besseres erreichen. Die vorhandenen Mittel sind zwar spärlich, es fehlt aber nicht an Verständnis. „Willkommen“ müßte nach dem von uns beigefügten rhythmischen Schema durchgeführt sein.

O. P., Lbr. Die 2 gedruckten Märsche machen einen unguten Eindruck; es reiht sich Fehler an Fehler. Die Leuchte Ihres Kunstverstandes hat noch nicht genügend Oel, was auch die Manuskripte bestätigen. An Temperament fehlt es nicht.

Konr. G., T. Der Stimmung der „Abendfeier“ suchten Sie im musikalischen Ausdruck nach Kräften gerecht zu werden. Warum so sparsam mit den Wiederherstellungszeichen? In modulatorischer Hinsicht ist der Chor unnötig erschwert.

B. C., T. In Ihrer Messe ist der ernste, kirchliche Charakter gewahrt. Zu künstlerischer Höhe erhebt sie sich nirgends: eine sehr befriedigende dilettantische Leistung. Bei Ihrer ausgesprochenen Veranlagung für den polyphonen Stil sollten Sie durch kontrapunktisches Studium auch die tieferen Gründe der Kunst erreichen wollen.

R. G. Wieder einmal ein schönes Zeugnis Ihrer quellenden, formengebenden Kraft.

Fr. M., L. Ihre Tänze, darunter auch die Polka, gehen über die allbekannten melodischen Phrasen nicht hinaus. Sonst ja alles gefällig.

G. i. G. Auch Ihre Walzer erheben sich nicht über die Niederungen eines blassen Epigonentums. Da wirkt „Morgendämmerung“, die zu Ehren einer minniglichen Maid aus Ihres Herzens Kapellenraum geflossen ist, schon günstiger.

Ch. Ar. Ein von zarten Gefühlen beflügeltes, ansprechendes instrumentales Poem.

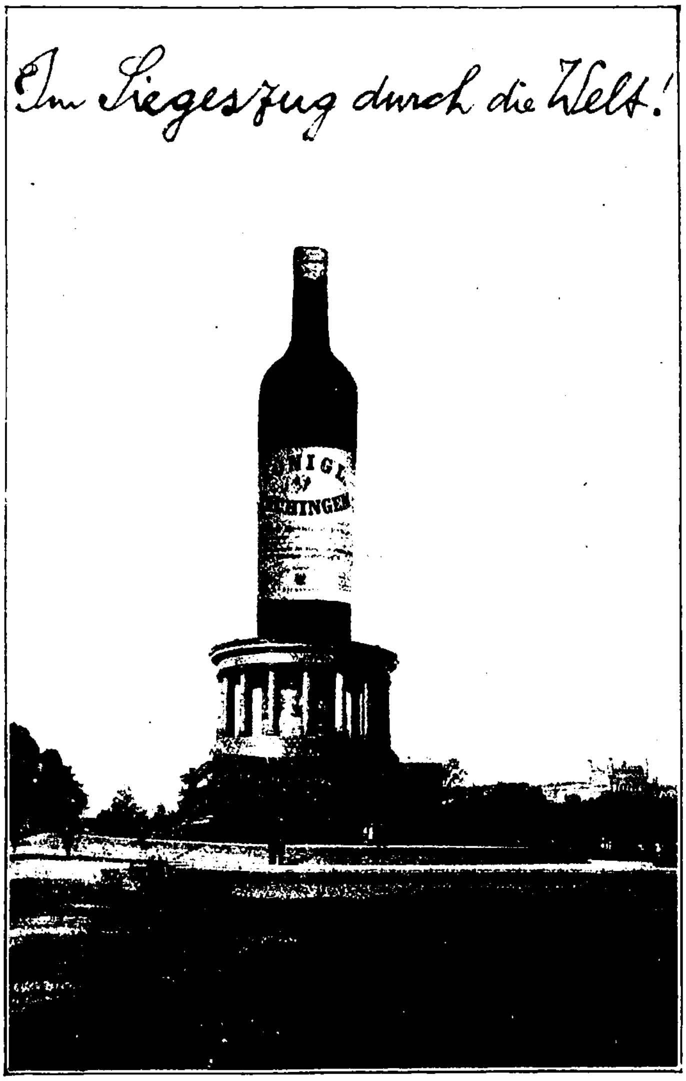
? ? „Weihnachten“ und „Segen“: gefällige Musik eines gutgeschulten Dilettanten. Auf den Manuskripten fehlt der Name.

Wir bitten von den Offerten unserer Inserenten recht ausgiebig Gebrauch zu machen und stets auf die „Neue Musik-Zeitung“ Bezug zu nehmen.

— *Berlioziana.* Am 11. Dezember, dem Geburtstage Meister *Berlioz'*, haben seine getreuen Anhänger dem ehedem von ihm im Montmartre bewohnten Hause einen Besuch abgestattet. Dieses kleine Anwesen, heute No. 22 der Rue Mont-Cenis, scheint noch in gleichem Zustande erhalten zu sein, wie es Berlioz im Jahre 1834 mit seiner jungen Gemahlin Harriett Smithson bezog, um dort die zwei glücklichsten Jahre seines so dornenvollen und bewegten Daseins zu verleben. In den fliederduftigen Gärten mit den lauschigen Alleen versammelte sich an gewissen Nachmittagen ein Kreis noch jugendlicher, hoffnungsfreudiger Künstler: Berlioz, Liszt, Jules Janin, Eugène Sue und Chopin, „dieser zarte Chopinetto". Berlioz verfaßte damals seinen „Harold" und „Benvenuto-Cellini". Die glückliche Gegenwart läßt ihn die bisherigen Enttäuschungen vergessen. Wenn er in seinem Tuskulum bis zum Wäldchen emporsteigt, von wo aus er die weite Ebene überblickt, durch die sich wie ein weißes Silberband die friedliche Seine schlängelt, ruft er aus: „Ich glaube mich in Tivoli!" Um die köstlichen Stunden, die man damals im Berlioz-Hause zu Montmartre verlebte, zu würdigen, lese man das Buch: „Un Romantique sous Louis Philippe", in dem sich *Adolphe Bochot* als bemerkenswerter Poet und Historiker zeigt. *C. R*

„Illustrierter Tonkünstler-Kalender 1911 und 1912 von Jos. Selling sen." Auf diesen bei *Jos. Bernklau in Leutkirch* (Württemberg) erschienenen Kalender wollen wir unsere Leser besonders aufmerksam machen. Der Tonkünstler-Kalender, der 730 wohlgelungene Porträts enthält, ist ein außergewöhnliches Werk, das auch als Lehrmittel eingeführt worden ist. Ein „Unikum", das infolge seiner Reichhaltigkeit ein unentbehrliches Nachschlagewerk für jeden, der nur irgend mit Musik in Berührung kommt, bildet. Bei der einfach-vornehmen Ausstattung muß der Preis von M. 3.— bescheiden genannt werden. Siehe beiliegenden Prospekt.

Ferner liegt einem Teil unserer Auflage ein Prospekt der Firma **Bonness & Hachfeld in Potsdam** bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.



Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Musikstücke zum „Führer durch die Klavierliteratur."

Jan Pieterzn Sweelinck (1562-1621).

Organist an der Oude Kerk zu Amsterdam.

Praeludium[1)] Toccata.

Bearbeitet von Otto Urbach.



ANM. Vorlagen: Gesamtausgabe der Werke Sweelincks der Niederl. Ges. f. Musikgesch. und das Fitzwilliam Virginalbook. Die Bearbeitung erstreckt sich auf Phrasierung, Vortragsbezeichnungen, Fingersatz und Übertragung der Verzierungen.

1) Zusatz im Fitzw. Virg. B.


p cresc.
l.H.
sempre cresc. ed un poco stringendo
rit.
f
p cresc. ed accel.
rit.



[2] Der Herausgeber glaubt es verantworten zu können, wenn er hier 12 und bei
[3] 20 Takte auf schwankem harmonischen Grunde sich ergehender Passagen wegläßt und im letzten Takte jener 12 den Anschluß durch eine geringfügige Änderung bewirkt.


ff
allargando

Drei brasilianische Volkslieder.

I.
Recitativo Braziliano.

Gustav Lazarus, Op. 143. No. 1.




f
ff
ten.
ten.
1.
2.
ritard.
Tempo I.
f
ff
f
ff accel.

AUSSTEUER.

(Hafis.)

N. von Wilm, Op. 241. No. 3.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N. M.-Z. 1293


ten. rit.
und das Glück ge - fun - den, das Glück ge - fun - den.
colla parte rit.
a tempo
Füg' die Näh - te auch recht fest, daß sie e - wig hal - ten,
cresc. dim.
daß kein Herz vom an - dern läßt— Min - ne mag es wal - ten, Min - ne,
Min - ne mag es wal - ten!

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Musikstücke zum „Führer durch die Klavierliteratur."

Jan Pieterzn Sweelinck (1562-1621).

Organist an der Oude Kerk zu Amsterdam.

Praeludium¹⁾ Toccata.

Bearbeitet von Otto Urbach.

Andante sostenuto.



ANM. Vorlagen: Gesamtausgabe der Werke Sweelincks der Niederl. Ges. f. Musikgesch. und das Fitzwilliam Virginalbook. Die Bearbeitung erstreckt sich auf Phrasierung, Vortragsbezeichnungen, Fingersatz und Übertragung der Verzierungen.

[1] Zusatz im Fitzw. Virg. B.


p cresc.
l. H.
sempre cresc. ed un poco stringendo
rit.
f
p cresc. ed accel.
rit.



[2)] Der Herausgeber glaubt es verantworten zu können, wenn er hier 12 und bei
[3)] 20 Takte auf schwankem harmonischen Grunde sich ergehender Passagen wegläßt und im letzten Takte jener 12 den Anschluß durch eine geringfügige Änderung bewirkt.


ff
allargando

Drei brasilianische Volkslieder.

I.
Recitativo Braziliano.

Gustav Lazarus, Op. 143. No. 1.




f
ff
ten.
ten.
1.
2.
ritard.
Tempo I.
f
ff
f
ff
accel.

AUSSTEUER.

(Hafis.)

N. von Wilm, Op. 241. No. 3.




ten. rit.
und das Glück ge-fun-den, das Glück ge-fun - den.
colla parte rit.
a tempo
a tempo Füg' die Näh-te auch recht fest, daß sie e-wig hal-ten,
cresc. dim.
daß kein Herz vom an - dern läßt— Min-ne mag es wal-ten, Min - ne,
Min-ne mag es wal - ten!
dim.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.	1911 Heft 13

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Nochmals vom Allgemeinen Deutschen Musik-Verein.

MAN hat in den weitesten Kreisen des Vereins mit Genugtuung Kenntnis genommen von der würdigen und entschiedenen Zurückweisung, die der heftige und unbegründete Angriff des Herrn Dr. Istel durch Max Schillings und durch andere gefunden hat. Insbesondere hat in den Kreisen des Allgemeinen Musikvereins die Aufzählung sämtlicher Programme der Tonkünstlerversammlung die Auffassung bestärkt, daß die Vereinsleitung in richtiger, künstlerischer und unangreifbarer Weise ihres Amtes gewaltet hat. Diese Feststellungen sind Herrn Dr. Istel selbstverständlich höchst unwillkommen und er sucht das Gewicht der Zurückweisung und Widerlegung durch eine Berichtigung abzuschwächen, die er der „N. M.-Z." zugehen läßt. Obwohl die Leser der „N. M.-Z." der kleinlichen Angriffe des Herrn Dr. Istel schon vorher leid sind, ist es uns doch geradezu erwünscht, an der Hand der „Berichtigung" die Berechtigung dessen nachzuweisen, was Herr Dr. Istel in der „N. M.-Z." sich hat sagen lassen müssen. Die Berichtigung enthält Punkt für Punkt ein halbes oder ganzes Geständnis. Wir haben sie Herrn Prof. Schillings mitgeteilt und sind in der Lage, die lakonischen und schlagenden Erwiderungen gleichzeitig zum Abdruck zu bringen.

Berichtigung von Dr. Edgar Istel.

Auf den im letzten Heft (12) erschienenen Artikel des Herrn Prof. Schillings habe ich folgendes zu entgegnen:

1. Die Behauptung von Schillings: mein Artikel sei einem großen Teile der deutschen Presse mit dem Ersuchen um Veröffentlichung zugegangen, ist in dieser Fassung nicht richtig. Vielmehr wurden sämtliche vier, von verschiedenen Autoren herrührenden Beiträge zum Konzerttaschenbuch als gemeinsamer Separatabdruck mit dem Aufdruck: „Nachdruck der Beiträge, auch auszugsweise gestattet", versendet; ein ausdrückliches Ersuchen um Abdruck meines Artikels war nicht ausgesprochen.

2. Schillings schreibt: Dr. Istel hatte sich mir in München persönlich genähert und ist einige Jahre mit mir in persönlichem Verkehr gestanden. Wahr ist, daß ich zufälligerweise von meinem Lehrer Thuille Herrn Prof. Schillings vorgestellt wurde und erst viele Jahre später auf besondere Aufforderung des letzteren vom 31. März 1908 sein Haus betrat, weil er mir an seiner Statt die Komposition der Faustmusik zur feierlichen Eröffnung des Münchner Künstlertheaters übertragen wollte

3. Mit dem Schicksal der von mir eingereichten Stücke hat es folgende Bewandtnis. Schillings erzählt, daß meine Orchestergesänge im Musikausschuß keine Mehrheit gefunden hätten. Im Widerspruch hiezu steht eine von ihm an mich gerichtete Postkarte d. d. München, 9. April 1904, welche besagt, daß die Möglichkeit der Aufführung wenigstens einer der beiden Gesänge noch nach der von Schillings behaupteten Entscheidung des Musikausschusses, kurz vor dem Frankfurter Musikfest ernstlich erwogen wurde. Die Karte lautet: „Morgen Abend spreche ich mit Herrn v. Hausegger. Erst mit ihm kann ich feststellen, ob es definitiv möglich ist, Ihre „Aussöhnung" noch ins Programm zu setzen. Die Schwierigkeiten sind ganz außerordentlich." Mein für München eingereichtes Chorwerk „Hymnus an Zeus" hat der damalige Chorwerkereferent Prof. Engelbert Humperdinck für das beste der eingereichten Chorwerke erklärt. Das Stück gelangte nicht zur Aufführung, weil laut eines Briefes von Schillings vom 18. Mai 1908 „in Erfüllung einer Ehrenpflicht" ein Hauseggersches Werk auf das Festprogramm gesetzt werden mußte. Ob der Hauseggersche Chor eingereicht war, entzieht sich meiner Kenntnis. Anläßlich des nächstjährigen Tonkünstlerfestes 1909 schrieb Humperdinck an mich am 26. November 1908 folgendes: Was Ihren Zeus-Hymnus betrifft, so glaube ich, daß Aussicht vorhanden, das verdienstvolle Werk auf dem nächsten Tonkünstlerfest aufzuführen, da schon bei der vergangenen Konkurrenz die Stimmung eine vorwiegend günstige war. Das Werk kam laut Mitteilung des Dr. Obrist vom 7. April 1909 deshalb nicht zur Aufführung, weil in Stuttgart die Mitwirkung eines gemischten Chors unmöglich war.

4. Schillings setzt die von mir im Mai 1908 in einem Privatbriefe ausgesprochene Bewertung seiner Persönlichkeit in Gegensatz zu der im Februar 1909 erschienenen Satire. Dieser Privatbrief wurde aber geschrieben, bevor Nicodé und Humperdinck sich — im Juni 1908 — über ihre Erfahrungen im Musikausschuß in der von mir im angezogenen Artikel zitierten, abfälligen Weise geäußert hatten. Ueberdies ist der von Schillings zitierte Satz unvollständig wiedergegeben. Er enthielt noch die Schlußwendung: und dem Verein innerliche Zwistigkeiten zu ersparen, die seinem Prestige nach außen hin nicht förderlich sein würden.

5. Schillings erhebt wieder die Beschuldigung, ich hätte die Verfasserschaft der Satire längere Zeit verleugnet, hätte sie aber schließlich doch eingestehen müssen. Es ist ihm wohl bekannt, daß der Urheber dieser Anschuldigung dieselbe nach erhobener Privatklage laut gerichtlichen

Vergleichs vom 20. Juni 1910 öffentlich wieder zurücknehmen mußte. Wie in der Gerichtsverhandlung vom gleichen Tage festgestellt wurde, liegt die Sache so, daß ich die von den Herren Ehlers und Dr. Wahl während einer Erholungsreise brieflich an mich gestellte Zumutung: „mich als Verfasser zu benennen, widrigenfalls mein Schweigen als erwiesenes Eingeständnis angesehen werden müßte", zwar mit einem von mir selbst als ungeschickt bezeichneten, ausweichenden Schreiben beantwortet habe, daß ich aber sofort nach meiner Rückkehr durch meinen Anwalt habe erklären lassen: mein Brief sei nicht als Bestreitung meiner Mitautorschaft aufzufassen. Auch habe ich nicht die „Verfasserschaft eingestehen" müssen, sondern habe im Privatklageschriftsatz vom 21. Juni 1909, also ein volles Jahr vor der Gerichtsverhandlung mich freiwillig als Mit verfasser benannt und habe ebenso freiwillig im Vergleich die Verantwortung für die ganze Satire übernommen, was mir vor Gericht sogar die Anerkennung des Herrn Dr. Marsop eintrug.

6. Daß in dem bei dem Stuttgarter Fest verbreiteten Wahlaufruf die damaligen Vorstandsmitglieder als für den A. D. M.-V. gefährlich bezeichnet wurden, ist ebenso unrichtig, wie die Behauptung: es sei auf der Hauptversammlung dieses Festes ein Beschluß gefaßt worden, dem Anonymus die Verachtung der Versammlung auszudrücken. Wahr ist, daß der designierte Dirigent des nächsten Festes, Herr Volkmar Andreae, an die Versammlung eine ähnliche Aufforderung richtete, dem ein Teil der Anwesenden akklamierte. Eine Beschlußfassung über diesen Gegenstand konnte schon nach § 25 der Vereinssatzung nicht stattfinden, da die Angelegenheit nicht auf der Tagesordnung stand.

7. Der Feststellung: „Ich sei Urheber des genannten Wahlaufrufs", ist entgegen zu halten, daß ich bereits auf eine ähnliche Behauptung des Vorstandes diesem in einem aktenmäßigen Schriftstück feierlich versichert habe: daß ich zwar die Versendung des Wahlaufrufs geleitet habe, daß aber die Wahlzettel weder in meinem Auftrag noch auf meine Rechnung gedruckt wurden.

8. Ferner ist es unwahr, daß mir irgend jemand sein Befremden darüber ausgesprochen hat, daß ich mich den Wünschen, die dem damals schwer erkrankten Professor Schillings vom Züricher Fest aus auf einer Postkarte ausgesprochen wurden, angeschlossen habe.

9. Bei meiner Ausschließung ist nicht streng statutenmäßig, sondern wider alle anerkannten Rechtsgrundsätze verfahren worden. Jegliches rechtliche Gehör wurde mir versagt; der mir zugestellte Ausschließungsbeschluß war das erste Wort, was ich von dem gegen mich eingeleiteten Verfahren hörte.

Laut Mitteilung der Vorstandschaft ist der Antrag auf meinen Ausschluß von Mitgliedern gestellt worden, die nicht dem Vorstand angehören; ihren Namen hat man mir bis heute noch nicht genannt, doch konnte nicht in Abrede gestellt werden, daß unter den Antragstellern sich Herren befanden, die sich wenige Monate vor meiner Ausschließung in der Hauptverhandlung des von mir gegen Herrn Dr. Wahl geführten Beleidigungsprozesses vom 10. Juni 1910 nach vielstündiger sachlicher Auseinandersetzung über sämtliche jetzt den Gegenstand des Ausschließungsbeschlusses bildenden Streitpunkte vollständig ausgeglichen hatten.

10. Die beim Landgericht Weimar anhängig gemachte Klage kann und darf nicht die Frage zum Gegenstand haben, ob ich mit Recht oder mit Unrecht ausgeschlossen wurde, sondern befaßt sich nur damit, ob das bei meiner Ausschließung angewandte Verfahren ordnungsmäßig war. Das erstinstanzielle Urteil ist bisher weder rechtskräftig, noch in seinem Wortlaut den Parteien mitgeteilt worden. Es steht mir also noch Berufungs- und Revisionsinstanz offen.

11. Schillings behauptet: Dr. Istel versuche durch einen Auszug aus dem Programm der Tonkünstlerversammlung den Eindruck zu erwecken, als ob fast nur Kompositionen von Vorstandsmitgliedern aufgeführt worden seien Ich habe aber in meinem Aufsatze S. 98 des Konzerttaschenbuches wörtlich geschrieben: Ich habe hier das Programm der Tonkünstlerfeste nur einmal daraufhin durchgenommen, was sich in ihnen von Werken der Vorstandsmitglieder, insbesonders der fortgesetzt erscheinenden Herren Strauß, Schillings, v. Hausegger und Sommer auffinden läßt; was man aber sonst von Verbrüderungsmusik im Verlaufe der glorreichen 10 Jahre geleistet hat, dies alles zusammenzustellen, reicht der verfügbare Raum leider nicht aus.

12. Schillings behauptet, aus seiner Aufzählung und Statistik gehe hervor, daß es eine objektive Unwahrheit ist, zu behaupten, die Vorstandsmitglieder Richard Strauß und Max Schillings hätten andere Kompositionen unterdrückt und verkürzt. Schillings beginnt aber seine Aufzählung mit dem Jahre 1902, während ich bereits für das Jahr 1901 Aufführungen von Strauß: Vorspiel und Schlußszene aus „Guntram", Strauß: Zwei Lieder, Strauß: Zwei große Gesänge mit Orchester, Schillings: Prolog zu „König Oedipus", Hausegger: Dionysische Fantasie, wozu noch Lieder von Sommer treten, festgestellt habe, wodurch das endgültige Zahlenergebnis der Aufführungsziffern der genannten Herren sich erheblich zu deren Gunsten verschiebt, so daß nicht mehr Hans Pfitzner mit 9, sondern Richard Strauß mit 11 Aufführungen an der Spitze der Aufführungsziffern steht. Außerdem ist die Statistik des Prof. Schillings dadurch irreführend, daß in ihr sowohl für 2 Lieder wie 7 Orchestergesänge wie 9 Klavierlieder, wie eine abendfüllende Oper, wie große Orchesterwerke immer nur eine Einheit berechnet wurde, so daß die Summe dieser Einheiten ein falsches Bild von der Berücksichtigung der einzelnen Kompositionen ergibt.

Die Erwiderung

auf die Berichtigung des Herrn Dr. Istel lautet:

1. Die Berichtigung ist eine Silbenstecherei und in Wahrheit ein Eingeständnis.
2. Wer Dr. Istel persönlich zu kennen die Gelegenheit hat, versteht, wie richtig die von Prof. Schillings gewählte Wendung ist.
3. Dr. Istel bringt hier statt einer Berichtigung den Beweis für die persönliche Schonung, die bei der sachlich gebotenen Ablehnung seiner Kompositionen geübt worden war.
4. Hier muß Herr Dr. Istel bekennen, daß er im Mai 1908 wörtlich über Prof. Schillings geschrieben hat:
   „Gerade Sie, sehr verehrter Herr Professor, der, wie ich ebenfalls weiß, in weitesten Kreisen des Vereins uneingeschränktes Vertrauen genießt und dessen vornehme, von jeder Parteilichkeit ferne Denkart allgemein anerkannt wird, wären wohl berufen, in dieser Hinsicht reformatorisch zu wirken."
   Dieses Satyrspiel genügt.
5. Es bleibt trotz aller Ausflüchte wahr, daß Dr. Istel Angriffe gegen den Vorstand und den von ihm kurz zuvor laut Ziff. 4 gefeierten Prof. Schillings heimlich gerichtet und sich, darauf angesprochen, nicht zu diesem Angriff und dieser Gesinnung bekannt hat.
6. Ob ein „Beschluß" oder eine unwidersprochene und lebhaft applaudierte Kundgebung des designierten Dirigenten — das ist wieder ein Streit um Worte. Wahr und von der sogen. Berichtigung selbst zugegeben ist die Tatsache, daß öffentlich die Verachtung der Versammlung dem Anonymus ausgesprochen wurde, der in Person des Herrn Dr. Istel anwesend war und — schwieg.
7. Nicht ernst zu nehmen ist die Berichtigung, Dr. Istel habe den anonymen Wahlaufruf und Wahlzettel nicht selbst drucken lassen und bezahlt, aber er habe die Versendung geleitet.

8. Vor der Absendung der Freundeskarte an Professor Schillings wurde dem Dr. Istel ausdrücklich bemerkt, daß für ihn kein Raum darauf sei.
9. Herr Dr. Istel versucht zu bestreiten, daß bei seiner Ausschließung streng statutenmäßig verfahren worden sei, er kann aber nicht leugnen, daß die zuständigen Mitglieder des A. D. M.-V. einstimmig seine Entfernung für geboten erachteten.
10 Es wird von Dr. Istel zugegeben, daß die gerichtliche Klage des Dr. Istel wegen der Ausschließung abgewiesen worden ist, weil das Gericht erkannte, daß Dr. Istel sich an die Generalversammlung zu wenden gehabt hat, die auf sein Verlangen ihres Amtes walten wird.
11. Die Liste der aufgeführten Kompositionen beweist, daß der Bezicht einer Unterdrückung wirklicher Talente falsch ist.
12. Für die sachliche Nachprüfung der Behauptung, Prof. Schillings und Richard Strauß hätten ihre Stellung als Mitglieder des Vorstands oder des Musikalischen Ausschusses mißbraucht, scheiden selbstverständlich die Jahre aus, in denen sie weder im Vorstand noch im Ausschuß waren und in denen Fritz Steinbach an der Spitze des Vereins stand.

Dr. Istels Berichtigung in den „Signalen".

Die *„Signale für die Musikalische Welt"* stehen auf einem objektiven Standpunkte — Herrn Dr. Istel gegenüber. Sie sagen: „Nachdem wir beinahe den ganzen Istelschen Aufsatz über die Krisis im Allgemeinen Deutschen Musik-Verein gebracht haben, gehört es sich, ihm hier auch Raum zu geben für das, was Herr Istel über die (in der ‚N. M.-Z.' veröffentlichte) Statistik zu sagen hätte." — Das ist sehr schön. Wir gestatten uns nur die bescheidene Anfrage: wäre es nicht auch richtig gewesen, wenn die Signale die Statistik selber ihren Lesern veröffentlicht hätten, damit sie sich ein eignes Urteil bilden könnten, statt sich ganz auf Herrn Dr. Istel (nicht wahr, er ist doch „Partei") zu verlassen? „Eines Mannes Rede ist keines Mannes Rede, man muß sie hören alle beede." Das tun die Signale aber nicht, sie schreiben vielmehr über die — Angegriffenen in folgender Tonart:

„Wenn man noch einen Zweifel haben konnte, ob die Zustände im A. D. M.-V. ‚kritische' seien: der heulende (!) Eifer, mit dem der Vorstand des Vereins seine eingeschworenen Parteigänger (!) über den Angreifer (Dr. Istel) herfallen (!) läßt, müßte einem auch den letzten Zweifel nehmen."

Und weiter:

„Hoffentlich überläßt der Vorstand seine Verteidigung nun nicht mehr begünstigten Trabanten (!), die allerdings über allerlei Erwägungen und Absichten des Vorstandes schon informiert zu sein scheinen, ehe die Mitglieder davon eine Ahnung haben, sondern legt die Entscheidung darüber, ob er korrekt gehandelt oder nicht, in die Hände der Mitgliederschaft."

Ja, hat denn der Vorsitzende des Vereins, Generalmusikdirektor Schillings, zunächst nicht selber gesprochen? Und wenn Zeitschriften sich finden, die Angriffe in der Form Istels energisch zurückweisen, die von ihrer Berechtigung durchaus nicht überzeugt sind, die glauben, daß durch solche Angriffe (man beachte auch die Stelle, die sie glücklich aufgenommen: der Konzertkalender des Herrn *Gutmann*) — daß durch Angriffe dieser Art die Entwicklung unserer Musik nicht gefördert werde: dann hätten wir erwartet, daß eine Zeitschrift wie die Signale über so viel Gerechtigkeitssinn und kollegiales Empfinden verfügt, um ihre Antipoden nicht wie in der angeführten Weise zu titulieren. (Wir sind doch nicht Richard Strauß!) Warum soll uns, die wir so viel Verdienst nicht mit Schmutz bewerfen lassen wollen, nicht die bona fides zugestanden werden, die Herrn Dr. Istel ohne weiteres gewährt wird? — Dasselbe Blatt (die Signale) schreibt weiter: „Die Persönlichkeit des Angreifers zu verdächtigen, ist keine ritterliche Kampfesweise." Ist die Kampfesweise der Signale gegen die Andersglaubenden ritterlich? Und ist es weiter denn wirklich so ganz gleichgültig, wer Angriffe erhebt? Ob ein in den weitesten Kreisen anerkannter, ernst zu nehmender, unantastbarer Künstler von Bedeutung, oder Herr Dr. Edgar Istel? Ist es nicht auch unerhört, daß ein Mann gerade zu dem Zeitpunkte seine Angriffe gegen den A. D. M.-V. erhebt, wo er ausgeschlossen wurde und wo die von ihm eingelegte Berufung noch schwebt? Fallen alle diese Eigenschaften wirklich gar nicht ins Gewicht? Wenn es sich in dem Artikel von Max Schillings tatsächlich um eine „Verdächtigung" einer Persönlichkeit gehandelt hätte, dann wäre die „N. M.-Z." sicher nicht bereit gewesen, dem Artikel ihre Spalten zu öffnen. Das widerspräche — wie uns auch der Gegner zugestehen wird — der Tradition und Haltung unseres Blattes. Max Schillings hat weiter nichts getan, als den Charakter dessen beleuchtet, der Angriffe dieser Art veröffentlichte.

Wie Herr Dr. Istel „arbeitet", möge man an zwei Beispielen erkennen. Er bemängelt es an der Statistik, daß nur die nackte Zahl hinter den alphabetischen Komponistennamen stünde, die es nicht angebe, ob z. B. die 1 eine Oper oder ein paar Lieder bedeute, und wendet sich an Schillings mit den Worten: „Das sind, mit Verlaub zu sagen, Taschenspielerkunststücke!" — Gewiß, den Leser der „Signale" z. B., dem eben die authentische Statistik vorenthalten wurde, muß das stutzig machen. Wir hatten aber ausdrücklich vor der alphabetischen Zusammenstellung eine andere Statistik veröffentlicht, die genau angibt, mit welcher Art von Komposition ein Tonsetzer zu Worte gekommen ist (z. B. der an der Spitze marschierende *Pfitzner* mit 2 Opernaufführungen, 1 Ouvertüre, 1 Quintett, 1 Quartett, 1 Trio, 2 Gesängen mit Orchester, 6 Liedern). Mit Verlaub, wer ist nun der Taschenspieler, der dem Publikum Sand in die Augen streuen will?

Sehr charakteristisch ist noch folgendes: Herr Dr. Istel stützt seine Angriffe auch auf das Jahr 1901, dessen Aufführungsziffern (mit Straußschen Kompositionen etc.) zu seinen Gunsten sprechen. Nun war aber 1901 der inkriminierte Vorstand noch gar nicht gewählt, sondern Fritz Steinbach stand an der Spitze: Steinbach, dessen künstlerische Tendenzen ja nach ganz anderer Richtung hin gravitieren! Ein Schriftsteller, wie wir ihn uns denken, hätte nun eingestanden: ich habe mich in der Jahreszahl geirrt! Was tut Herr Istel? Er schreibt: Schillings' Statistik beginnt (natürlich! Red.) erst mit dem Jahr 1902, während meine mit dem Jahr 1901 beginnt! Warum? Sehr einfach: „Weil in diesem Jahre bereits der Einfluß der Herren Strauß, Schillings und Hausegger dominierend war." — So wird's gemacht! „Ich behaupte — frisch drauf los, beweist mir das Gegenteil!" Wir glauben, daß wir nach diesen Proben es uns wirklich ersparen können, auf Herrn Istels „Berichtigungen" weiter einzugehen.

Nun hat Herr Dr. Istel die „N. M.-Z." schließlich als ein „Schillings und seinem Freunde Strauß seit Jahren blind ergebenes Blatt" bezeichnet. Daß Zeitungen mit durchaus offenen Augen und vollem Bewußtsein jeweils für die bedeutendsten und größten Geister ihrer Zeit einzutreten vermögen, scheint Journalisten vom Schlage des Herrn Dr. Istel und der ihm verwandten Presse etwas Unfaßbares zu sein. Aber wie wir auf seiten eines Vereins wie der A. D. M.-V. stehen, unter dessen Mitgliedern sich die hervorragenden Musiker in überwiegender Zahl finden, dessen Verdienste groß und unleugbar sind, der das musikalische fortschrittliche Leben in Deutschland in höchstem Maße durch sich repräsentiert: wie wir für diese Vereinigung eintreten und unseren Stolz darin sehen, statt nach, ach so billigem Herostratenruhm zu geizen: so wird die „N. M.-Z."

auch weiterhin bemüht sein, in erster Linie den genialen Künstlern ihren Beistand zu leisten gegen all den Unverstand, gegen Haß und Neid, Schwerfälligkeit und Gleichgültigkeit, Mißtrauen und Rachsucht, worunter jede über das Durchschnittsniveau hervorragende Persönlichkeit auf der Welt von jeher unsagbar zu leiden hatte. Wahrlich, der Ruhm wird im lieben deutschen Vaterland mit teuerem Herzblut erkauft, und der Dank an den Genius, der uns all unser Empfinden in seinem, unter Schmerzen geborenen Kunstwerk gereinigt und in erhabener Form widerspiegelt, wird nur mit bitteren Tropfen gemischt dargereicht. Gegenüber den Widersachern aber, die das Schicksal mit „Blindheit“ geschlagen, so daß sie nicht zu folgen vermögen, trösten **wir** uns mit dem Dichterwort:

> Glücklich ist, wer fremde Größe fühlt
> Und sie durch **Liebe** macht zu seiner eig'nen,
> Denn groß zu sein, ist wen'gen nur vergönnt!

Oswald Kühn.

Musikalische Ornamentik.

Von EDWARD DANNREUTHER.

Autorisierte Uebertragung a. d. Englischen von A. W. STURM.

(Fortsetzung.)

Takt und Tempo.

NEBEN dem ziemlich ungenauen Gebrauch des Punktes als Verlängerungszeichen ist noch Bachs ungenaue Verwendung der Zeichen 𝄴 und 𝄵 zu erwähnen. In Bachs eigenen Handschriften und in den Abschriften seiner Schüler wechseln 𝄴 und 𝄵 ohne ersichtliche Veranlassung. In einer Bachschen autographen Partitur steht vielleicht 𝄴, während in den von ihm oder seinen Schülern ausgeschriebenen und von ihm korrigierten Stimmen, die zur selben Zeit und für dieselbe Aufführung hergestellt wurden, 𝄵, oder 𝄴 **und** 𝄵 steht. Dasselbe findet sich in den wenigen, zu Bachs Lebenszeit veröffentlichten, von ihm selbst durchgesehenen und unter seiner Aufsicht gestochenen Werken [1].

Rust kommt in seinen interessanten Vorreden zu Band 22 und 23 der Bach-Gesellschaft zu dem Schluß, daß Bach den Strich durch den Halbkreis 𝄵 — was lange vor Bachs Zeiten das Kennzeichen für den halbierten zweiteiligen Takt war — lediglich als kalligraphischen Schnörkel ansah, der gerade so gut wegbleiben könnte. Somit erweist sich ein Unterschied, der durch Bachs Notierung mit 𝄴 und 𝄵 angegeben scheint, in den meisten Beispielen als hinfällig, und man kann nicht einmal mit Sicherheit annehmen, daß die beiden Zeichen einen größeren oder geringeren Grad der Schnelligkeit andeuten, als ob 𝄴 = moderato und 𝄵 = allegro wäre; oder als Zeichen für größere oder geringere Anzahl von Akzenten im Takt: 𝄴 $\frac{4}{4}$ – ◡ – ◡, 𝄵 $\frac{2}{2}$ – ◡. Es entgeht uns dadurch eine wichtige Unterscheidungsmöglichkeit, welche die verschiedenen Grade von Schnelligkeit und Betonung zum Ausdruck brächte. Und da Bach so spärliche Anweisungen über Tempo, Phrasierung, Ausdruck usw. macht, so ist es schon möglich, daß gewisse Sätze falsch interpretiert werden.

Dennoch steht es mit der Frage über das Tempo bei weitem nicht so schlimm als es den Anschein hat. Es mag ja zu bedauern sein, daß uns Bach in vielen Fällen nichts als Noten hinterlassen hat. Aber wird denn nicht die Vortragsweise eines Werkes durch seinen Inhalt bedingt? Gibt die Musik selber nicht alles genauer an, als es begleitende, erklärende Worte auf Papier tun können? Sind wir nicht im Besitz vieler Tatsachen von mehr oder weniger Wert, deren Gesamtresultat es uns ermöglicht, dergleichen Fragen aufzustellen und zu entscheiden? Abgesehen von Bachs eigenen gelegentlichen Bezeichnungen (Largo, Grave, Adagio, Andante, Allegro, Presto), die in analogen Fällen leicht einzusetzen sind, sind folgende Tatsachen zu beachten:

1. das Tempo alter französischer und deutscher Volkslieder, deren Rhythmus so vielen seiner Themen zugrunde liegt, ist noch genau bekannt;
2. Choräle werden noch in der alten protestantischen Weise gesungen, und die Ueberlieferung in bezug auf Vortrag und Durchschnittstempo der figurierten Choräle hat sich unter den deutschen Organisten erhalten.
3. Wir kennen den Bau und die Beschaffenheit der Instrumente, die Fähigkeiten und den Stimmumfang der Musiker, die Bach zur Verfügung standen, sogar die akustischen Verhältnisse der Orte, wo er spielte und dirigierte.
4. Für uns wie für Bachs Zeitgenossen sind die Worte einer Arie oder eines Chores, hinsichtlich der Noten oder Notengruppen, auf die sie zu singen sind, die Atmungsgrenzen eines Sängers u. dergl. nicht leicht mißzuverstehende Zeichen und Führer.
5. Endlich — und das ist nicht das Geringste — ist es bedeutungsvoll und beachtenswert, welchen Aufschluß wir über das Tempo erhalten können durch Auftreten oder Fehlen von Verzierungen, durch die Stellung, die sie im Takt einnehmen, durch ihre Art und Anzahl.

Lassen sich alle Verzierungen in einem Satze klar und unverkürzt ausführen, daß sie sich ohne Gewaltsamkeit oder fühlbare Anstrengung dem Zusammenhang anpassen, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß das angeschlagene Tempo richtig ist. Vielleicht läßt man sich doch etwas zu leicht durch die Bemerkung im Nekrolog vom Jahre 1754 verführen, daß Bach das Zeitmaß „gemeiniglich sehr lebhaft nahm“, was — wie Spitta [1] hinzufügt — besonders der Fall gewesen sein muß in bezug auf seine Klavierwerke wegen der Konstruktion des Harpsichords und Klavichords. Das **mag** so gewesen sein, besonders bei den Tänzen in seinen Suiten und Partiten, wo er weniger Verzierungen anwendet als einige seiner Vorbilder (Couperin, Dieupart usw.), und wo er deshalb das Tempo beschleunigt haben kann. Aber jeder, der ein Harpsichord gespielt hat, wird überzeugt sein, daß das äußerst schnelle Tempo, womit heutzutage berühmte Pianisten und sogar Organisten manche schnelle Sätze aus Bachs Werken vortragen, unerträglich, wenn nicht gar unmöglich wäre auf Instrumenten mit so unvollkommenem Mechanismus wie Harpsichord und Orgel zu Bachs Zeiten. Die Möglichkeiten eines modernen Klaviers sind aber eine schlechte Entschuldigung für so ein unpassendes Vorgehen.

Aehnlich lassen sich auch Violinvirtuosen durch die vollkommene Elastizität eines Tourte-Bogens verleiten, die Prestó-Sätze für Violine Solo in einem Tempo zu spielen, das mit dem alten Bogen nur ein unerträgliches Gekratze ergeben hätte.

Es kann — vielleicht mit Recht — behauptet werden, daß die Neigung, das Tempo beim Vortrag von Musikwerken (und sogar von recht komplizierten Musikwerken) zu beschleunigen, instinktiv ist. In der Musik, wie auf

[1] Vergl. die Ouvertüre zur Partita h moll und D dur (IV); Allemande, Partita II, g moll, Bach-Gesellschaft III; Musikalisches Opfer, Kanon 4, Per augmentationem, contrario motu, Bach-Gesellschaft XXXI. Nur in einem einzigen Falle schreibt Bach in Verbindung mit 𝄵 genau „alla breve“ vor: Goldberg-Var. XXII, Bach-Gesellschaft III, S. 293.

[1] Spitta übersieht jedoch, daß der schwere Anschlag des Harpsichord nicht zu vergleichen ist mit dem einfacheren und leichteren des Klavichord. C. Ph. S. Bach hatte schon seinen guten Grund, daß er das letztere Instrument vorzog, ganz abgesehen von der Ausdrucksmöglichkeit. Was das Tempo auf dem Harpsichord anbelangt, so ist es mit dem der Orgel zu vergleichen, während das Klavichord der Vorläufer unseres modernen Flügels ist.

andern Gebieten, hat sich der Geist rascher bewegen gelernt, als es ihm vor einigen Generationen möglich war. Das fortwährende Anhören von schwer verständlichen Musikwerken hat auf die intellektuellen Fähigkeiten seine Wirkung ausgeübt, und wir haben gelernt, komplizierte Tonfolgen leichter aufzunehmen, als unsere Urgroßväter es konnten.

Um sich zu überzeugen, daß man wirklich die Neigung zum Beschleunigen hat, spiele man irgend eine alte Komposition vom Blatt, z. B. eine Fantasia oder Toccata für Orgel von Sweelinck, oder Harpsichordkompositionen von Byrd, Bull oder Gibbons aus der „Parthenia", oder Lautenkompositionen in den sehr fesselnden Transkriptionen der cinquecento-Lautenmusik von Chilesotti — und zwar spiele man sie vom Blatt ohne Beachtung der Anmerkungen der Herausgeber bezüglich Tempo usw. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß man herausfindet, noch ehe man die Mitte erreicht hat, daß das Tempo zu schnell genommen war. Und noch erstaunter wird man sein, wenn man merkt, daß ein langsameres Tempo — vielleicht das richtige — zuerst ganz unbefriedigt läßt, so daß man immer wieder versuchen muß, ehe man den goldenen Mittelweg gefunden und seinem Gefühl bezüglich des Tempos Genüge getan hat.

Fingersatz.

Beim Vortrag Bachscher Klavier- und Orgelwerke verlohnt es sich, in einem Falle seinen Fingersatz beizubehalten: gelegentlich einen langen Finger über einen kurzen zu legen, wenn es sich um eine Fortschreitung von weißer nach schwarzer Taste handelt.

Suite angl. III, A dur, Courante II, Double I Takt 1, 3, 19:



Suite angl. III, g moll, Gigue, 2. Teil, Takt 13, und ähnlich im drittletzten Takt:



Invention X, G dur, Takt 27, 28:



Gelegentlich setze man einen kurzen Finger unter einen langen. Suite angl. I, Double I zur Courante II, Takt 10:



(Fortsetzung folgt.)

Führer durch die Violoncell-Literatur.

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Fortsetzung.)

Das 19. Jahrhundert.

d'Albert, E., geb. 1864. Konzert C dur op. 20. Leipzig, Forberg. 6 M.

Eines der besten Werke des Meisters sowohl, als auch der Konzertliteratur überhaupt. Wunderherrliche Musik. Es geht in einem Satze, aber mit drei verschiedenen Bewegungen. Ein blühendes Leben durchzieht das Ganze, von den ersten langen Arpeggien des Solisten an, die zu der von den Holzbläsern gebrachten und später vom Violoncello selbst aufgenommenen breiten, ergreifenden Melodie erklingen, bis zum kurzen stürmischen Abschluß des letzten Satzes. Prachtvolle Themen, geist- und schwungvolle Verarbeitung zeichnen das Werk aus. Die Behandlung des Violoncells ist für einen in moderner Technik bewanderten Spieler meist dankbar, der Orchester-(Klavier)satz bedeutend. (ss.)

Auber, D. F. E., 1782—1871. Konzert a moll. Leipzig, Breitkopf & Härtel; herausgegeben von F. Grützmacher. 4 M.

Ursprünglich mit einer Anzahl weiterer Konzerte des Meisters unter des Violoncellisten Lamare Namen erschienen, dem es gewidmet ist. Ansprechend, aber ohne Eigenart. Doch ist das Werk immerhin lohnend. (s.)

Battanchon, F., 1814—1869. Konzert e moll op. 20. Leipzig, Hofmeister. 4.75 M.

Musikalisch leichter gewogene französische Musik. Zu Uebungszwecken wohl brauchbar, als Vortragstück veraltet, Begleitung äußerst einfach. (ms.—s.)

Becker, H., geb. 1863. Konzert A dur op. 10. Mainz, Schott. 5 M.

Ein schönes Werk. Das Ganze ist in einem Zuge zu spielen. An das Anfangsallegro schließt sich nach der Durchführung das Andante mit einem pastoralen Mittel-Allegretto an, und diesem folgt sofort wieder das erste Allegro, um jedoch bald einem glänzenden Abschlußteile Platz zu machen. Die Stimmung des ganzen Stückes wird beherrscht von dem immer wieder auftauchenden plastischen Anfangsthema, dem weiche, gesangvolle Themen gegenübergestellt sind. Sehr edel ist auch das Andante, voller Erfindung und Empfindung. (ss.)

Bischoff, K. J., 1823—1893. Konzertstück F dur op. 40. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4 M.

In Form einer Gesangszene, blühend in romantischer Stimmung. Sehr dankbar, besonders im Gesanglichen. Nach einer Introduktion und einem Rezitativ folgt ein Andante cantabile und darauf ein lebhaftestes Intermezzo, das schließlich wieder dem Andantethema in breiten Oktavengängen Platz macht. Den Schluß bildet ein rhythmisch scharf betontes Allegretto vivace voll Glanz und Leben. (ss.)

— Konzert a moll op. 43. Offenbach, André. 8.80 M.

Aus Allegro appassionato, Andante sostenuto und Rondo capriccioso bestehendes schwungvolles Werk. (ss.)

Bockmühl, R. E., 1810—1881. Konzert A dur op. 66. Berlin, Bote & Bock. 7.30 M.

Bohrer, M., 1793—1867. Konzert F dur op. 25. Leipzig, Hofmeister. 3.75 M. (s.)

Braga, G., 1829—1907. Konzert. Mailand, Ricordi. 8 Frcs.

Cossmann, B., 1822—1880. Konzertstück D dur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4.50 M. (s.)

Davidoff, Ch., 1838—1892. Konzerte h moll op. 5 — a moll op. 14 — D dur op. 18 — e moll op. 31; sämtlich Leipzig, Kistner, herausgegeben von J. Klengel. 5; 7.50; 6.50; 7 M.

Die Konzerte dieses großen russischen Violoncellmeisters sind stark von den Romantikern beeinflußt, was die flüssigen, übrigens sehr sangbaren, etwas weichen Themen anlangt. Die Violoncellstimmen sind glänzend gesetzt. Verhältnismäßig einfach ist der Orchesteranteil gehalten. Im ersten Konzert (h moll) überwiegt der rein virtuose Zuschnitt. Der letzte Satz ist thematisch dem letzten im Moliqueschen Konzert sehr verwandt. Das Andante bringt eine sehr schöne Kantilene. Hervorragend ist das in a moll, besonders in seinem ersten und prachtvollen zweiten Satze, sowie das in D dur im ersten Satze. Das vierte in e moll ist gleich den anderen äußerst glänzend gesetzt, beginnt schwungvoll und feurig im ersten Satze, hat einen schlicht-schönen (nebenbei leichten) Mittel- und einen sehr prickelnden Schlußsatz. Die neue, von J. Klengel besorgte Ausgabe ist sehr schön. Die Technik erfordert sehr gewandte Spieler und große Ausdauer. (ss.) (Fortsetzung folgt.)

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Biographisches — Anekdotisches — Aphoristisches.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

Karlsbad — Dresden.

IM Sommer 1853 kam ich mit einer befreundeten Familie auf einige Wochen nach Karlsbad, glücklicherweise nicht als Kurgast. Zu meiner freudigen Ueberraschung ersah ich aus der Kurliste die Anwesenheit von Liszt und der Fürstin Wittgenstein. Ich suchte sie selbstverständlich sofort auf und wurde mit großer Herzlichkeit aufgenommen. Es hatte sich ein ziemlich großer Kreis um sie gebildet, von dem ich nur die Namen J. Laub, den eminenten Geiger, dessen Nachfolger ich ein Jahr später in Weimar wurde, und Emanuel Geibel nenne. Die nähere Bekanntschaft des letzteren war mir von ganz besonderem Interesse, da ich eine besondere Vorliebe für diesen Dichter hatte. Seine liebenswürdige Persönlichkeit, die Weise, wie er, der große, berühmte Dichter mit mir, dem kleinen, bescheidenen Musiker verkehrte, vermehrte nur noch meine große Verehrung für ihn. Er sprach ganz ausgezeichnet und man bedauerte nur, daß man das, was er sprach, nicht gleich drucken lassen konnte. Selbst seine Prosa war Poesie, und man glaubte ein Gedicht zu hören, dem nur die Reime fehlten. — Gelegentlich sagte ich Liszt, daß H. v. Bülow, der augenblicklich in Budapest weile, mir geschrieben und Grüße an ihn aufgetragen habe. Da meinte Liszt, ich solle doch Bülow einladen, nach Karlsbad zu kommen, um mit mir ein Konzert zu geben. Ich schrieb infolgedessen an Bülow auf Liszts Anregung, und schon nach einigen Tagen konnte ich Bülow in Karlsbad begrüßen. Leider hatte inzwischen Liszt Karlsbad schon wieder verlassen. Nun folgte eine höchst anregende Zeit; wir schwelgten in der herrlichen Gegend Karlsbads, freuten uns, wenn wir die, von der strengen Diät, die damals noch viel strenger als jetzt war, recht kläglich umherwandelnden Kurgäste sahen, unseres Wohlseins, und musizierten nicht nur fleißig, sondern komponierten sogar ein großes Duo für Violine und Pianoforte über die ungarische Nationaloper „Ilka" meines Freundes Franz Doppler. Ich kannte die Oper, die durch ihren nationalen Charakter, ihre reizenden Melodien, die genialen Csardase, neben Hunyady László, der Oper F. Erkels, ein Repertoirestück des Nationaltheaters war, fast auswendig, und konnte daher die schönsten Motive zu dem Duo liefern, welches dank des genialen Klavierpartes ein sehr brillantes und dankbares Konzertstück wurde.

Der Bruder meines Freundes Leo Kern in Budapest, der neben seiner äußerst erfreulichen Eigenschaft als reicher Großkaufmann, auch ein sehr hübsches Kompositionstalent besaß und ein bekannter Kunstmäcen war, in dessen Hause alle bedeutenden Musiker, einheimische wie auswärtige, verkehrten, und ich schon als zwölfjähriger Knabe mit meinem damaligen Altersgenossen Anton Rubinstein musiziert hatte, arrangierte uns ein Konzert, welches in jeder Beziehung befriedigend ausfiel und in dem wir unser neues Duo zum erstenmal spielten. Zum Dank widmeten wir dasselbe den beiden Brüdern Kern. Es erschien in dem Verlag Schott in Mainz. Sowohl Bülow wie ich haben das Duo oft mit Erfolg in Konzerten gespielt, so z. B. u. a. Bülow in Paris mit Armingaud, und ich mit Pruckner im Nationaltheater in Budapest bei Gelegenheit eines großen Konzertes, welches Liszt dirigierte. Es ist mir ganz unbegreiflich, warum die verehrliche Verlagshandlung vor mehreren Jahren die Platten dieses dankbaren Stückes einschmelzen ließ, so daß es jetzt nicht mehr zu haben ist. — Zur selben Zeit gastierte im Theater ein Neger, Ira Aldrigde, als Othello. Dieser schwarze Mime war ein ganz genialer Künstler. Wir machten seine nähere Bekanntschaft und verkehrten viel mit ihm. Er spielte den Othello ganz meisterhaft, namentlich ergreifend war die Schlußszene mit Desdemona, die geradezu erschütternd wirkte. Man vergaß darüber, daß Othello englisch und Desdemona deutsch sprach. — In der Oper konnte man ja bei Gastspielen auswärtiger Künstler öfters hören, daß dieselben ihren Part französisch oder italienisch sangen, während ihre ganze Umgebung deutsch sang. In der Oper ist dies nicht so störend, da man ja manchmal ohnehin nicht weiß, in welcher Sprache überhaupt gesungen wird. Es war ergötzlich, als z. B. in „Lucrezia Borgia" von Donizetti in Budapest eine Sängerin auf italienisch frug: vede questo giovine? und die Antwort „ich sehe ihn" auf ungarisch erklang.

Damals entschloß ich mich auch auf Anregung von Bülow auf längere Zeit nach Dresden zu gehen. Ich verbrachte in dieser Zeit unvergeßliche Stunden mit Bülow in einem Kreise, dem u. a. auch Richard Pohl, Alexander Ritter (mit beiden war ich dann später in Weimar längere Zeit zusammen) und Thode, Vater des nachmaligen Professors und Geh.-Rats Thode, den genialen Kunstschriftsteller in Heidelberg, angehörten. Mit Bülow komponierte ich damals ein Duo für Violine und Pianoforte über Tannhäuser, das wir zum ersten Male in einem großen Konzert des Tonkünstler-Vereins spielten. Das Konzert war zu dem Zweck arrangiert, um dem Bruder Volkmanns, der Pfarrer in einem kleinen Ort in Sachsen war, das b moll-Trio vorzuspielen. Leider gelang diese Absicht nicht gerade glänzend. An dem Konzerttag war nämlich die Hochzeit Al. Ritters mit Franziska Wagner, der Schwester Johanna Wagners, und Bülow kam von der Hochzeit in einer nicht ganz „konzertmäßigen" Verfassung, welche für den Vortrag des Trios nicht sehr fördernd war, und das Verständnis dieses schönen und tiefen Werkes den Hörern und vor allem, was der Hauptzweck war, dem Bruder Volkmanns nicht gerade näher brachte. Glücklicherweise erholte sich Bülow sehr bald, und als er mir erst die Violinfantasie von Schumann begleitet und ein größeres Klavierstück gespielt hatte, war er wieder ganz auf der Höhe, und wir konnten unser Duo mit großem Erfolge zu Gehör bringen. — Als ich im Jahre 1854 als Konzertmeister nach Weimar gekommen war, brachte ich das Duo, das wir Liszt gewidmet hatten, im Manuskript mit. Als ich es Liszt überreichte, sagte er: „Das spielen wir im nächsten Hofkonzert!" „Darf ich Ihnen das Manuskript hier lassen?" fragte ich. „Ach, bringen Sie es nur in das Konzert mit; ich hätte jetzt doch keine Zeit, es durchzusehen," meinte der Meister. Und richtig, beim nächsten Hofkonzert spielte Liszt das schwierige Stück vom Blatt, und zwar in jeder Beziehung geradezu vollendet. Liszt hatte überhaupt ein fabelhaftes Gedächtnis für Musik. Wenn man ihm eine neue Komposition brachte und er sie einmal durchgespielt hatte, spielte er die Hauptstellen auswendig, dabei über diese oder jene Stelle seine Meinung äußernd, oder in betreff ihrer einen Rat erteilend.

Während meines Aufenthaltes in Dresden ging ich eines Abends mit Bülow in ein vorstädtisches Sommertheater, wo ein uns aus Budapest bekannter Komiker gastierte. Das Theater war mehr als primitiv. Wir nahmen selbstverständlich erstes Parkett und bekamen unsere Plätze auf der ersten Bank direkt hinter dem Orchester, das leider oder besser gesagt, zu unserem großen Vergnügen, nicht verdeckt war. Das Orchester (davon später) eröffnete das Stück mit einem Marsch, der uns schon vieles ahnen ließ. Als der Komiker die Bühne betrat und uns sah, begrüßte er uns zum Erstaunen des nicht sehr zahlreichen, umso gemischteren Publikums ganz kordial durch ein freundliches Kopfnicken, was schon eine gewisse Aufmerksamkeit auf uns lenkte. Von dem Stück selbst weiß ich nur noch, daß am Schlusse des ersten Aktes die Polizei geprügelt wurde, eine Szene, die solchen Enthusiasmus hervorrief, daß sie auf stürmisches Verlangen wiederholt werden mußte. Während des Aktes bezahlte der Kontrabassist ganz ungeniert den Herrn des Orchesters das Honorar des Abends. Das Orchester entsprach in seiner Zusammensetzung nicht ganz unseren heutigen modernen Anforderungen. Es bestand aus einem Streichquintett, einer Flöte, zugleich Piccolo, einer Trompete, einem Fagott und einem Allerweltskünstler, der kleine und große Trommel sowie auch den Triangel besorgte. Als Zwischenaktsmusik wurde ein Walzer gespielt. Unwiderstehlich komisch war es, als in einer Ueberleitung von einem Walzer zum andern vier Takte lang ein Septimenakkord, der offenbar für Blasinstrumente allein geschrieben war, folgendermaßen erklang:



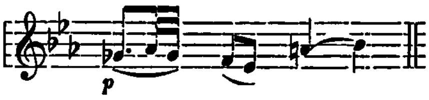
Dies erregte Bülows Heiterkeit dermaßen, daß er einen Lachkrampf bekam, was uns zwang, uns schleunigst zu drücken, um so mehr, als das geehrte Publikum unsere Heiterkeit etwas mißliebig zu bemerken anfing.

Magdeburg — Eisenach.

Ich spielte in Magdeburg in einem Konzert der Harmonie. Als ich mich am Abend zum Konzert angekleidet hatte, nahm ich meine Geige und probierte die ersten Takte der Rêverie von Vieuxtemps, die ich im Konzert spielen sollte. Kaum hatte ich die ersten Takte



gespielt, als aus dem Nebenzimmer die Fortsetzung:



ertönte. Ich legte schnell die Geige beiseite, öffnete die Türe, um mich bei dem Kellner nach meinem violinistischen Nachbar zu erkundigen, als auch die Türe neben meinem Zimmer sich öffnete und jemand den Kopf in gleicher Absicht herausstreckte. Dieser Jemand war zu meinem freudigen Erstaunen Vieuxtemps, der am selben Abend in einem großen Konzert von Ullmann spielte. Selbstverständlich waren wir dann nach dem Konzert bis zu vorgerückter Stunde sehr vergnügt zusammen.

* * *

Ein ähnliches Zusammentreffen hatte ich mit Moscheles in Eisenach. Ich war gegen Abend auf meiner Hochzeitsreise in Eisenach angekommen, wo uns mein alter Freund, der Hofschauspieler Winterberger (Vater von Alexander Winterberger), begrüßte und uns in unser Hotel am Marktplatz brachte. Winterberger, ein großer Musikfreund, sagte: Lieber Singer, ich setze mich jetzt auf die Bank vor dem Hotel, Sie öffnen Ihr Fenster und spielen mir etwas. Ich sagte lächelnd zu und spielte u. a. die chromatische Etüde von Moscheles, die mir erst kürzlich Ferd. David in seiner kongenialen Bearbeitung für Geige zugeschickt hatte und die ein Lieblingsstück meiner Frau war. Als ich die Etüde beendet hatte, kam der Oberkellner mit dem Fremdenbuch und bat mich, mich einzuschreiben, da im Eßsalon eine Familie säße, die gerne wissen wollte, wer eben gespielt habe. Als ich im Buche blätterte, fand ich zu meinem angenehmen Erstaunen Moscheles und Familie darin eingeschrieben. Moscheles erzählte mir dann, daß, als ich angefangen hatte zu spielen, seine Tochter scherzweise gesagt habe: „Das wäre nett, wenn der Geiger deine chromatische Etüde spielte!" und in demselben Moment fing ich gerade die Etüde an. Natürlich gingen wir sogleich hinüber, um die Familie Moscheles zu begrüßen und den Abend mit ihr zu verbringen.

Mainz.

Der bekannte Verleger Schott, der Bürgermeister von Mainz war, gab zu einer Zeit, da ich gerade in Frankfurt a. M. in einem Museumskonzert zu spielen hatte, zu Ehren des Geburtstages seiner Frau eine große Soiree, zu der eine glänzende Gesellschaft eingeladen war, u. a. der Gouverneur von Mainz, eine Reihe der höchsten Militärs und Beamten, kurz, die ganze Elite von Mainz und last not least Richard Wagner. Schott forderte mich auf, von Frankfurt herüberzukommen und an der Gesellschaft teilzunehmen.

Ich folgte seinem Rufe mit Freuden, sollte ich doch die Aussicht haben, den großen Meister wieder zu sehen und vor ihm zu spielen. Ich spielte mit Frau Schott, die eine vorzügliche Pianistin war, die Kreutzer-Sonate von Beethoven und noch einige kleine Stücke. Der Abend verlief glänzend und Wagner, der selbstverständlich der Mittelpunkt der Gesellschaft war, war sehr heiter und von bezaubernder Liebenswürdigkeit. Es war das das zweitemal, daß ich mit Wagner zusammentraf. Das erstemal hatte ich ihn in Stuttgart gesehen in den verhängnisvollen Tagen, als sich das Schicksal, das in so drückender Weise auf ihm lastete, plötzlich, wie mit einem Zauberschlage, zu seinen Gunsten wenden sollte. Ich traf häufig mit ihm bei Hofkapellmeister Eckerts sowie in der Familie Aberts zusammen.

Ich gab damals mit Wilhelm Speidel und meinem ständigen Quartettgenossen eine Reihe von Matineen in dem Klaviersalon der berühmten Firma Schiedmayer & Soehne.

Der Meister beehrte eine dieser Matineen mit seiner Gegenwart, und so konnte ich ihm mit Speidel und dem leider zu früh verstorbenen, vortrefflichen Cellisten, Krumpholz, erstens das b moll-Trio von Volkmann, das er noch nicht kannte und das ihm ganz besonders gefiel, sowie das cis moll-Quartett von Beethoven vorspielen. — Von größtem Wert war es mir, was mir Wagner über dieses bedeutendste, wie er sich aussprach, der Beethovenschen Quartette sagte, und unvergeßlich sind mir seine Winke in betreff der Auffassung und Wiedergabe dieser herrlichen Schöpfung. — Ein drittesmal traf ich mit Wagner in Bayreuth gelegentlich der Grundsteinlegung des dortigen Festspielhauses zusammen, worüber ich näheres noch an anderer Stelle berichten werde.

Ich war gerade mit Wagner bei Eckert zu Tische, als ihn die Botschaft von seiner Berufung nach München traf, und ich erinnere mich auch noch lebhaft, wie glücklich Wagner über die unverhoffte Erlösung aus seinem Elende war und wie sehr wir uns alle mit ihm über diesen unvermuteten Glückwechsel freuten. (Fortsetzung folgt.)

Die Musik.

Aus dem ungedruckten Nachlaß von Leo Tolstoi.

Deutsch von MARIE. BESSMERTNY.

Aus der Jugendzeit des Dichter-Philosophen von „Jasnaja Poljana" stammt dieses Tagebuchblatt, und es läßt unter anderem auch erkennen, wie sich sein Urteil über Beethoven im Laufe der Jahre geändert hat. (Siehe auch die Aufsätze der Nummern 7, 9, 10 des Jahrg. 1902 der „N. M.-Z.")

Es war an einem Abend, so erzählt Tolstoi, als Maman das Konzert von Field zu Ende gespielt hatte. Sie erhob sich von dem runden Tabouret, nahm ein anderes Notenheft, stellte es auf dem Klavierpult zurecht, schob die Lichter näher und glättete ihr Kleid, indem sie ihren früheren Platz wieder einnahm. Ihr gedankenvoll ernstes Aussehen und die Sorgfalt, mit der sie alles zum Spiel vorbereitete, verrieten eine besonders feierliche Stimmung.

„Was wird es wohl sein?" dachte ich, während ich die Augen wieder schloß und meinen Kopf in den Sessel zurücklehnte. Längst bekannte Töne weckten in mir ein süßes und zugleich leidenschaftliches Gefühl. Maman spielte Beethovens Sonate pathétique. Obgleich dieses Stück mir so vertraut war, daß ich jeden Ton genau kannte, wurde ich dennoch so erregt, daß ich unmöglich einschlafen konnte. Wie wäre es, wenn auf einmal nicht das käme, was ich erwarte! Das getragene, großartige, aber unruhige Motiv der Einleitung, die gleichsam sich fürchtet, alles zum Ausdruck zu bringen, benahm mir fast den Atem. Je komplizierter und schöner die musikalische Phrase ist, desto mehr steigert sich das Angstgefühl, das irgend etwa die Schönheit beeinträchtigen könnte, und desto lebhafter ist die Freude, wenn die Phrase harmonisch ausklingt.

Ich wurde erst dann ruhiger, als das Einleitungsmotiv erschöpft war. Dann setzte das Allegro ein. Ich liebe es nicht, denn es beginnt zu gewöhnlich; während ich lauschte, erholte ich mich aber von dem starken Eindruck, den der erste Satz auf mich gemacht hatte. Doch was kann besser sein als jene Stelle, wo Fragen und Antworten wechseln! Erst ist das Gespräch leise und zart, aber plötzlich spricht jemand im Baß zwei solch strenge, wenn auch unvollendete Sätze, auf die scheinbar keine Erwiderung erfolgen kann. . . . . Aber nein — es wird dennoch geantwortet, und zwar noch einmal und noch einmal, und immer besser und immer stärker, bis schließlich ein undeutliches Murren zu hören ist. Diese Stelle löste stets in mir eine starke Spannung aus und sie beherrschte mich auch jetzt so, als hörte ich das alles zum ersten Male. In den Tonwellen des Allegro ist plötzlich ein Widerhall der Introduktion zu hören, dann wiederholt sich das Gespräch, noch einmal jener Widerhall, und in dem Augenblicke, als die Seele von den unaufhörlichen Erregungen am meisten bestürmt wird und gleichsam nach einem Aufatmen lechzt, schließt alles so unerwartet und so entzückend. . . . .

Beim Andante schlummerte ich ein; Ruhe und Behagen erfüllte das Gemüt, man wollte lächeln und verfiel in eine leichte, durchsichtige und märchenhafte Träumerei. Das Rondo in b moll erweckte mich wieder. Was will es? Wohin drängt es? Man hat den Wunsch, daß alles schneller und schneller zu Ende gehen möge; als aber das Weinen und Flehen aufhört, hätte ich noch gerne die leidenschaftliche Schilderung des Kummers vernommen.

Die Musik wirkt weder auf den Verstand, noch auf die Einbildungskraft. Während ich Musik höre, denke ich an nichts und male mir auch gar nichts aus, aber ein eigenartig süßes Gefühl erfüllt bis zu dem Grade meine Seele, daß ich das Bewußtsein meiner Existenz verliere, und dieses Gefühl ist — Erinnerung. Eine undeutliche Erinnerung an etwas, was nie dagewesen.

Ist der Urquell eines jeden Gefühls, das die Kunst in uns weckt, nicht etwa Erinnerung? Das Ergötzen, das uns die Malerei und Skulptur bereitet, strömt es nicht aus der Erinnerung von Empfindungen beim Uebergang von einem Gefühl zum andern? Ist das Poesiegefühl nicht auch die Erinnerung an Bilder, Gedanken und Empfindungen?

Die Musik hatte bei den alten Griechen einen nachahmenden Charakter, und Platon stellt in seiner „Republik" die unbedingte Forderung auf, daß sie ein Gefühl der Dankbarkeit zum Ausdruck bringe. Jeder musikalische Gedanke drückt irgend ein Gefühl aus: Stolz, Freude, Trauer, Verzweiflung und dergleichen mehr oder eine jener unzähligen Verschmelzungen der Gefühle untereinander. Eine musikalische Komposition, die kein Gefühl zum Ausdruck bringt, ist nur in der Absicht verfaßt worden, um etwas auszusprechen, zu erläutern oder — um Geld zu verdienen — kurz, in der Musik, wie überall, gibt es Mißgeburten, nach denen man nicht urteilen darf. (In die Zahl dieser Mißgeburten gehören auch einige musikalische Versuche, Gestalten und Bilder zu illustrieren.)

Sobald man zugibt, daß die Musik eine Erinnerung an Gefühle weckt, wird es auch begreiflich, warum sie verschiedenartig auf die Menschen wirkt. Je reiner und glücklicher die

Vergangenheit eines Menschen war, desto mehr liebt er seine Erinnerungen und desto stärker ist sein Gefühl für Musik. Hingegen lieben diejenigen Leute nicht die Musik, auf denen schwere Erinnerungen lasten, und aus diesem Grunde gibt es Menschen, denen die Musik unausstehlich ist. Natürlich gibt es auch Gründe, warum das eine diesem, das andere jenem gefällt. Wer ein Gefühl erfahren hat, wie die Musik es ausdrückt, für den ist sie eine Erinnerung und er findet in ihr einen Genuß; für den andern hat sie hingegen gar keine weitere Bedeutung.

Alte Meistergeigen.

Von EUGEN HONOLD (Düsseldorf).

IV.

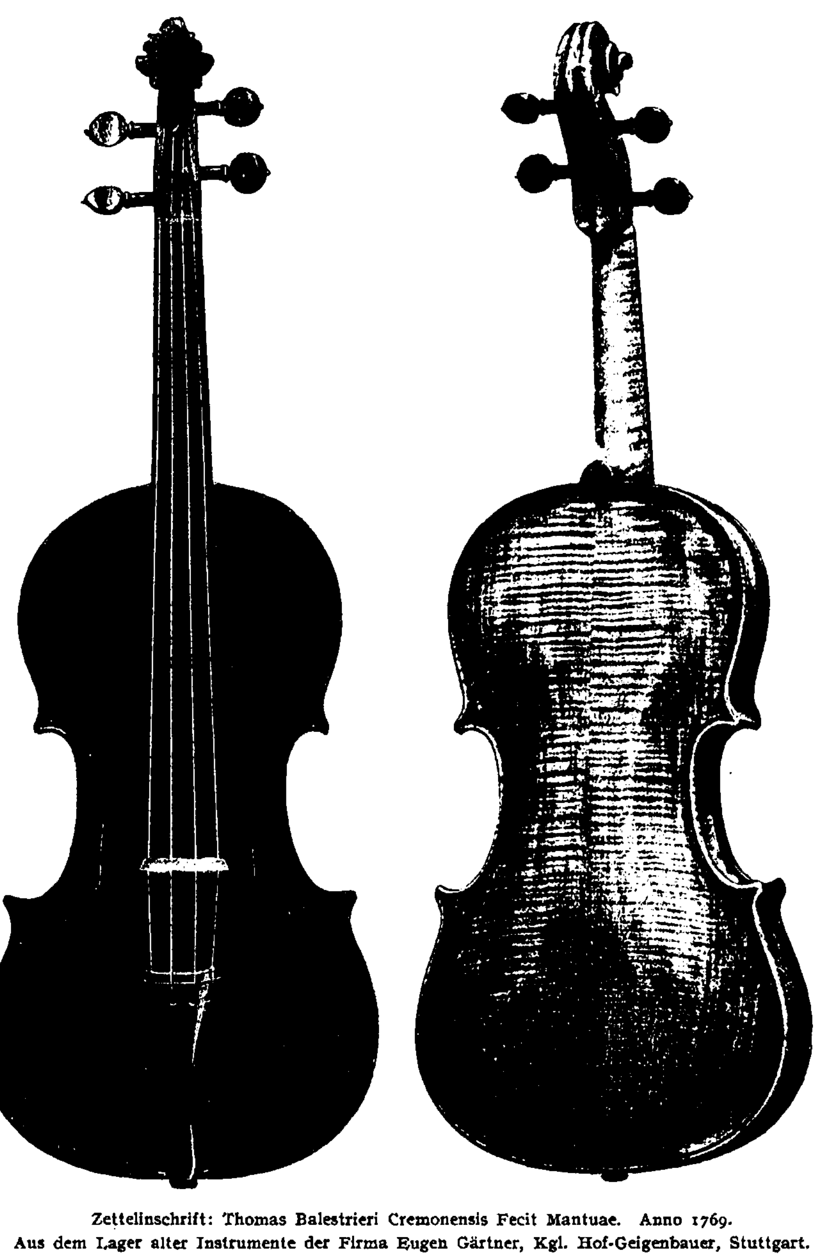
UM die Mitte des 18. Jahrhunderts arbeiteten zwei Geigenmacher des Namens *Balestrieri*. Der eine, Pietro, blieb zeitlebens in Cremona, brachte es aber zu nichts Rechtem und hat denn auch als Geigenmacher keinerlei Bedeutung. Nicht so sein Bruder Tommaso. Sein Geburtsjahr ist nicht bekannt. Seine Arbeitszeit fällt etwa in die Jahre 1730—1772. Er war in der denkbar besten Lehre gewesen, bei Stradivari, dem Großmeister von Cremona, und hatte sich dann in Cremona selbständig gemacht. Vielleicht wollte er seinem Bruder das Geschäft nicht verderben, jedenfalls siedelte er ziemlich bald nach Mantua über und erlangte dort schon zu Lebzeiten einen bedeutenden Ruf. Nicht nur seine Geigen waren sehr geschätzt, sondern auch seine Celli. In der Arbeit hat er seinen Meister bei weitem nicht erreicht, im Ton jedoch kam er ihm sehr nahe. Heutzutage sind seine Instrumente ganz besonders wertvoll, weil sie wegen ihres vollen, großen Tones im Konzertsaal verwendet werden können. Sie dürfen deshalb, jedenfalls in den besseren Exemplaren, den Geigen zweiten Ranges beigezählt werden und erzielen recht hohe Preise. Man kann — wenigstens habe ich dies an verschiedenen Geigen feststellen können — vielleicht seine Violinen in zwei Arten einteilen. Die einen haben etwas stärkere Wölbung und goldig braunen, dick aufgetragenen Lack, der in etwas dem Guadagnini-Lack ähnelt, die anderen sind etwas flacher in der Wölbung (wie Stradivari) und weisen einen etwas dünner aufgetragenen, rötlich gefärbten Firnis auf. Bezüglich der Größe und Schönheit des Tones besteht kein Unterschied. Auch die in der Arbeit nicht besonders fein ausgeführten Geigen haben doch den schönen Ton.

Das hier vorzunehmende Instrument ist ein Prachtexemplar der zweiten, oben besprochenen Art. Das Format ist dem des Stradivari ähnlich, zeigt aber eine charakteristische Ausladung der Oberbacken. Diese weite Ausschweifung der Oberbacken ist zweifelsohne von Einfluß auf den Ton. Die Arbeit ist an unserem Instrument recht tüchtig. Der Rand erfreut durch schöne Rundung; die Ecken treten kräftig hervor; die Aederchen, ziemlich schmal, sind sauber eingelegt. Sehr an Stradivari erinnern wieder die schön geschnittenen F-Löcher, ebenso die flache Wölbung mit ihren schönen Linien. Die kräftige, schwungvolle Schnecke ist sehr schön; der kräftige Kopf ist erst flach gearbeitet, dann allmählich in den Windungen tiefer ausgestochen; die Oehrchen sind dick.

Der gedruckte Zettel lautet:

„Thomas Balestrieri Cremonensis
Fecit Mantuae. Anno 1769."

Das Ahorn des geteilten Bodens ist ganz engflammig, die Zargen dagegen sind breiter geflammt. Sehr schön ist die feinjährige Decke. Der rötliche Lack mit einem Hauch ins Bräunliche hat Feuer und Leben und ist von bester Qualität. Der Ton von leicht angedunkelter Färbung ist sehr gesangreich, dabei ungemein ausgiebig und markig. Es ist viel von der Klarinette drin und etwas vom Waldhorn, daher der saftige Klang. Also eine ganz brillante Konzertgeige, die höchst vortrefflich erhalten ist. Hier die Maße: Länge 35,3; Breite an den Oberbacken 16,5; an den Unterbacken 20,6; Länge der F F 7,5; Abstand der F F oben innen 3,9; Abstand der Ecken innen 7,65; Zargenhöhe oben 3, unten 3,3.



Zettelinschrift: Thomas Balestrieri Cremonensis Fecit Mantuae. Anno 1769.
Aus dem Lager alter Instrumente der Firma Eugen Gärtner, Kgl. Hof-Geigenbauer, Stuttgart.

Eberle. Nun denken wohl die meisten an den Prager Geigenmacher Johann Ulrich Eberle (1699 bis 1768). Aber nicht er ist es, von dem wir hier reden wollen, sondern ein in Italien zugewanderter Deutscher, Thomas oder italienisch *Tomaso Eberle*, der sich in Neapel niedergelassen hatte und etwa von 1750—1785 dort tätig war. Neapel war der Sitz der Geigenmacherdynastie der Gaglianos und durch ihre Schule, speziell durch die des Nikolaus, von dem wir in einem früheren Aufsatz gesprochen haben, ist unser Landsmann gegangen. Und zwar mit solchem Geschick und Erfolg, daß seine Geigen, die eine sehr große Aehnlichkeit mit den Arbeiten des Nicolaus Gagliano zeigen, heute zum überwiegenden Teil unter dessen gangbarerer Flagge segeln. Die Aehnlichkeit ist so frappant, daß auch Fachleute sich ab und zu täuschen lassen. Indessen unterscheidet der Kenner die Eberle-Geigen daran, daß die F-Löcher etwas kürzer und leicht amatisiert, dabei nur wenig oben und unten umgebogen sind, weiter daß der Wirbelkasten, der bei den meisten Gaglianos sehr lang ist, bei Eberle verhältnismäßig kurz ist. Das sicherste Unterscheidungsmittel sind auch hier wie stets, die F-Löcher. Darin schreibt eben doch jeder Geigenmacher, selbst wenn er imitiert, mehr oder weniger seine eigene Handschrift. Wer sich Kennerschaft erwerben will, der muß das Studium der F-Löcher voranstellen: An ihren FFen sollt ihr sie erkennen! Als weiteres Unterscheidungsmerkmal kann etwa noch angeführt werden, daß der Kopf der Schnecke den Schwerpunkt nach unten vorn verlegt, wohin er sich in leicht ovalen Windungen legt. Nun zu der zu betrachtenden Geige selbst. Der Zettel ist gedruckt und sagt:

„Tomaso Eberle
Fecit Nap: 1776."

Das Instrument wurde von seinem heutigen Besitzer im Originalzustand erworben und wies, wie es aufgemacht wurde, innen am oberen Klotzen ein kleines gedrucktes Zettelchen „Gesù, e Maria" auf, das dort als Zeichen der Frömmigkeit des Verfertigers wie eine Art Segensspruch oder Talisman aufgeklebt war. Dieser Zettelspruch findet sich am gleichen Ort in der Regel in den Eberle-Geigen und wird dann, nachdem das Instrument aufgemacht ist, der Sichtbarkeit wegen unter

die Etikette geklebt, wie es auch in unserem Fall zutrifft. Der geteilte Boden ist ziemlich eng geflammt, ebenso die feurigen Zargen. Die in der Mitte feinjährige Decke wird nach außen hin breitjähriger. Die Arbeit ist gut und wie das schön gerundete Format ganz im Stil der Gagliano-Schule. Hohe Wölbung; Rand ziemlich flach. Die zierlichen F F sind oben und unten nur wenig umgebogen und eigenartig, stehen auch etwas steiler wie bei Gagliano. Wenig hervortretende Ecken. Die Umrißlinien haben etwas Weiches und Volles. Die Schnecke ist nicht groß und zeigt die oben angeführten Eigentümlichkeiten. In der Seitenansicht sieht der Wirbelkasten etwas steif aus. Der Kopf besitzt eine gewisse Leichtigkeit der Linien. Maße: Länge des Bodens 35,5; Breite an den oberen Backen 16,6, an den unteren 20,7; Länge der F F 7,3; Abstand der F F oben innen 4,5, der Ecken innen 8; Zargenhöhe oben 3, unten 3,25. Der Lack ist bräunlich gelb, von guter Qualität und dem Gaglianolack zum Verwechseln ähnlich. Gute Erhaltung. Der Ton, angenehm und hell, läßt die Geige seiner ganzen Art und seinem Volumen nach für die Zwecke der Kammermusik geeignet erscheinen.

Wenden wir uns von der schönen Heimatstadt Carusos wieder nordwärts, nach Mailand, so treffen wir dort die wohlakkreditierte Geigenmacherfamilie *Testore*. Der Begründer und bedeutendste Vertreter des Namens ist Carlo Giuseppe Testore, der die Kunst des Geigenmachens bei dem Mailänder Giovanni Grancino erlernt hatte. Auch andere Meister, namentlich die Cremoneser, gewannen Einfluß auf ihn, und so schwankte er zwischen den verschiedenen Modellen. Seine beiden Söhne, Carlo Antonio (der ältere) und Paolo Antonio, setzten sein Geschäft fort. Der jüngere hat als Geigenmacher keine nennenswerte Bedeutung. Wohl aber Carlo Antonio, der seinen Vater nahezu erreichte. Sein Geburtsjahr steht nicht fest; man setzt etwa 1688 an. Er starb ums Jahr 1765. Wie sein Lehrer und Vater, arbeitete auch er nach Cremoneser Modellen, ohne sklavisch zu kopieren. Er hat auch das Ladenschild seines Vaters, einen Adler, übernommen, ja noch einen Brandstempel danach machen lassen und benützt. Von ihm wollen wir eine Viola vornehmen. Der gedruckte Zettel ist etwas langatmig und heißt:

„Carlo Antonio Testore figlio maggiore del fù Carlo Giuseppe in Contrada larga al segno dell' Aquila. Milano 1723."

Darüber ist die runde Brandmarke (ein Adler), ebenso am Bodenzäpfchen.

Der geteilte Boden ist ebenso wie die Zargen aus eng, aber sehr feurig geflammtem Ahorn bester Qualität; die Decke mitteljährig, nach außen breitjährig. Die Arbeit zeugt wie stets bei diesem Meister von Sauberkeit und Tüchtigkeit. Der Rand ist hübsch, obgleich wenig plastisch. Hinter den Einlagen ist eine breite, aber nicht tiefe Hohlkehle. Schmale, wenig hervortretende Ecken. Die weit offenen F-Löcher sind gut geschnitten und weisen Schwung und Geschmack auf. Die Wölbung ist mäßig. Originell ist die Schnecke, die wie auch an seinen Geigen im Vergleich zum Korpus viel zu klein und schmal ist. Der Kopf ist weit vornüber geneigt. Der Rand der Schnecke war einst schwarz, wie noch an einzelnen Spuren zu sehen ist. Schönes, völliges Format. Von trefflicher Art ist der honiggelbe, ziemlich stark aufgetragene Lack. Erhaltung vorzüglich. Ton klangvoll und ziemlich ausgiebig.

Zu bemerken wäre noch, daß die Geigen von Carlo Antonio in der letzten Zeit eine erhebliche Preissteigerung erfahren haben. (Wegen Raummangels folgt Abbildung des Instruments im nächsten Aufsatz.) (Fortsetzung folgt.)

Musikalisches aus Berlin.

1. Hülsens „Zauberflöte".

SCHIKANEDERS „Zauberflöte" hat von jeher auf unsere Opernregisseure eine große Anziehungskraft geübt. Die „theatralischen Effekte", die Goethe von dem Buch rühmt, die edle Volkstümlichkeit der Mozartschen Melodien und die Geheimniskrämereien des Textes haben immer von neuem findigen Köpfen zu Neueinrichtungen oder Veränderungen einen reichen Stoff gegeben. Einmal wollte man die Albernheiten des Textes beseitigen, dann versuchte man wieder, das Szenische in den Hintergrund zu stellen oder den Text zu erweitern, kurz die „Zauberflöte" hat eine lange Theatergeschichte hinter sich, die mit der Umdichtung des Vulpius für das Weimarer Theater (unter Goethe) beginnt und bis in unsere Tage reicht. Diese große Literatur ist nun durch eine neue Einrichtung des Berliner Generalintendanten *Georg v. Hülsen* um ein weiteres Beispiel vermehrt worden. Das königl. Opernhaus bescherte uns neulich die „Hülsensche" Zauberflöte — eine indische Ausstattungsoper, die mit dem traditionellen Milieu vollkommen bricht.

Hülsen hat über seine Einrichtung der Mozartschen Oper eine Broschüre veröffentlicht, die die Grundzüge seiner großen und sicherlich auch ernst gemeinten Regietat klarlegt. Aus der neuen „Zauberflöte", wie sie sich Hülsen denkt, sollte vor allen Dingen die „nachträglich hineingetragene ägyptische Frage" ausgeschaltet werden. Hülsen nahm aus der Wielandschen Dschinnistan-Sammlung die Grundidee seiner Inszenierung. Er führte das „alte, liebe Märchen sacht und leis zurück in das Land seiner Heimat, in jenes Land, wo einst die Wiege der Menschheit stand und wo seit grauen Zeiten so viele Kulte zusammenfließen". Der Kult der Isis und Osiris, der eigentlich nach Aegypten weist, ist sicher auch in anderen Gegenden verbreitet gewesen. Nach Hülsens Forschungen ist die Verlegung der Handlung nach dem lichten Osten sogar ohne weitere historische Bedenken gerechtfertigt. Diese ganze Aenderung des Milieus hat aber für Mozarts Oper eine völlig nebensächliche Bedeutung. Ob nun Inder, Perser oder Aegypter in Sarastros Reich wohnen, bleibt im letzten Grunde gleichgültig. Es steckt trotz allem doch ein echtes deutsches Gefühlsleben in dem Stück, wie es eben nur Mozart aus dem Stoff hervorzaubern konnte. Mag die Handlung spielen wo sie will, die Hauptwirkung liegt doch stets in der Märchenstimmung und in der Mozartschen Musik. Auch die freimaurerischen Tendenzen, die doch zweifellos in der Oper vorhanden sind, dürfen nicht beseitigt werden. Hülsen hat den Dialog von allem symbolistischen Beiwerk gereinigt und auch den freimaurerischen Gedanken in den Hintergrund gestellt. Damit ist nicht viel erreicht. Der Oper bleibt doch durch den komponierten Text und durch die Priesterchöre ein gut Teil von jener tiefreligiösen An-



Zettelinschrift: Tomaso Eberle Fecit Nap: 1776.
Aus dem Lager alter Instrumente der Firma Eugen Gärtner, Kgl. Hof-Geigenbauer, Stuttgart.

schauung von Menschentum und Freundschaft, die gerade Mozart in den letzten Jahren seines Lebens erfüllte. Ich halte die Grundzüge der Hülsenschen „Zauberflöte“: die Veränderung des Milieus und die Kürzungen des Dialogs für recht nebensächliche Faktoren einer Neueinstudierung.

Man kann die „Zauberflöte“ als eine nur auf die Wirkung der Musik gestellte Oper ansehen und alles szenische Beiwerk ablehnen. In kleinem Rahmen ohne jede andringliche Inszene wird das Werk wohl ebenso stark wirken, wie in großen weit ausladenden Ausstattungsbildern, die womöglich zu stark auf Musik und Text lasten. Hülsen hat aber gerade die szenische Ausgestaltung in den Vordergrund seiner Einrichtung gestellt. Der morgenländische Kult gab noch mehr Effekte her als das ägyptische Milieu und so wurden denn viele malerische und auch künstlerisch wertvolle Bühnenbilder entworfen. Die Tempelszenen und Felsengründe, die Priester und Sprecher — alles zeigte einen stimmungsvollen und ansprechenden Grundton. Trefflich gelangen das Finale des ersten Aktes, der Einzug Sarastros und das Erscheinen der Königin der Nacht. Hier war alles ebenso wie in der Feuer- und Wasserprobe — letztere wurde übrigens kinematographisch projiziert — auf jene große Wirkung gestellt, für die Schikaneder ein so feines Gefühl besaß.

Der musikalische Teil der Aufführung war sehr sorgfältig und liebevoll vorbereitet worden. Dr. *Muck* dirigierte das Werk mit feinem stilistischen Empfinden; er brachte bis auf Einzelheiten alle Schönheiten der Partitur zu hellem Klingen. Unter den Darstellern wurden Fräulein *Hempel* (Königin der Nacht) und Herr *Knüpfer* (Sarastro) mit Recht gefeiert. Beide waren die besten Vertreter, die man sich für Mozart wünschen kann. Weniger gefiel der Pamino des Herrn *Berger*. Auch Herr *Hoffmann* (Papageno) und Frau *Boehm van Endert* (Pamina) ließen manche Wünsche offen. Herr Hoffmann erschien mir viel zu schwerfällig für einen Spaßmacher, der doch Papageno nun einmal ist. Die Aufführung wurde mit großem Beifall aufgenommen, und wenn die indische Zauberflöte wenigstens das eine Gute bringen sollte, daß der Sinn für klassische Kunst in immer weitere Kreise dringt, dann wird sich jeder über Hülsens Neueinrichtung freuen können.

Die Broschüre, die jedem Besucher überreicht wurde, zeugt von der ehrlichen Begeisterung unseres Intendanten für Mozarts Werk, wenn das Büchlein auch in seinem Feuilleton-Charakter vielleicht etwas zu weit geht. Hülsens Gedanken sind überall anfechtbar, im historischen Teil gibt es sogar eine starke Entgleisung. Mozart „der schlichte Mann im braunen Röckchen“ dirigierte die erste Aufführung der „Zauberflöte“ nicht mit dem „Taktierstock in der Hand“. Er leitete die Musik in üblicher Weise vom Flügel aus. Das ist jedem Musiker aus Jahns Biographie bekannt. — Der Aufführung wohnten übrigens der Kaiser, die Prinzessin und die Prinzen in der Hofloge bei. **Dr. Georg Schünemann.**

2. Erich Wolfgang Korngold.

NUN haben wir, „die unvermeidlichen Berliner“, auch den Wiener Wunderknaben *Erich Wolfgang Korngold* leibhaftig vor uns gesehen und mit unseren höchsteigenen Ohren wahrgenommen, was der Bursche zwischen seinem dreizehnten und fast vollendeten fünfzehnten Lebensjahre geleistet hat. Ja, in musikalischer und technischer Hinsicht ist das Komponierte sicherlich außerordentlich erstaunlich. Mancher Liederkomponist, mancher komponierende Musikdirektor, mancher „schöpferisch veranlagte“ Hofkapellmeister und mancher „in bescheidener Stille schaffende“ Kritiker könnte darüber grün und gelb vor Neid und Aerger werden, daß da ein Schuljunge hergelaufen kommt und noch viel mehr kann als der Mann in den besten Jahren! Man tröstet sich aber gewöhnlich schnell mit der das Gleichgewicht wieder herstellenden Versicherung, daß man „etwas Eigenes“ zu sagen hat, während der Bub' aus Wien vorläufig erst den Gedankengang seiner zeitgenössischen Vorbilder nachdenkt und zusieht, ob sie auch alles richtig gemacht haben. Die Zeitungen haben sich ja alle bereits eingehend mit dem Knaben beschäftigt. Es bedarf also hier keiner detaillierten Darstellung seiner Leistungen. Darum soll nur der Eindruck gegeben werden, der hier hinterlassen worden ist. Ohne jede Frage bedeutet die Veranlagung des jungen Korngold ein Phänomen. Nur Mozart, der junge Beethoven und Mendelssohn können ähnlich frühreif gewesen sein. Es ist aber sicherlich falsch, wenn die Ansicht geäußert wird, daß selbst diese drei Meister in dem Alter Korngolds nicht so ausgesprochen die zu ihrer Zeit modernen Mittel benutzt hätten. Wenn man sich die frühesten Kompositionen Beethovens aus der Bonner Zeit anschaut und neben andere damals „moderne“ Werke hält, so sieht man ohne weiteres, daß auch Beethovens frühes Komponieren mit der Benutzung der fortgeschrittensten Technik eingesetzt hat. Es ist nur damals um einen ungewöhnlich begabten Jungen nicht so viel 'Lärm gemacht worden wie heutzutage. Und er hat es trotzdem zu etwas gebracht! — Es liegt mir fern, die Frühreife Erich Wolfgang Korngolds zu gering zu schätzen, dafür kann in einer derartigen Begabung viel zu viel Zukünftiges liegen, dessen Hervortreten man auf alle Fälle erst abwarten muß. Aber die seltsame Art und Weise, in der angeblich für den Jungen „keine Propaganda“ gemacht wird, ist ganz gewiß nicht frei von belustigenden Momenten. Damit wird ja auch nicht das Talent des Knaben getroffen, sondern das Gewissen derjenigen, die es für unbedingt nötig halten, die Tätigkeit Korngolds in die Oeffentlichkeit zu schleppen. Als ob den glänzenden Zeugnissen, die namhafte zeitgenössische Komponisten den im Privatdruck vervielfältigten ersten Opera ausstellten, nicht genügend Glauben geschenkt worden sei! Das Trio op. 1, die Sonate für Klavier in E dur und die „Märchenbilder“, die uns hier im Bechsteinsaal Erich Wolfgang vorspielte, bestätigten durchaus die berechtigten Anerkennungen eines Richard Strauß usw. Das hatte auch niemand anders erwartet. Aber man war auch enttäuscht. Denn allgemein hatten sich die Geladenen auf das Vorkommen von persönlichen Charakteristika der Korngoldschen Kompositionen gefaßt gemacht, und die vermißte man leider vollständig. Diese Erwartungen waren nicht aus der Luft gegriffen worden, sondern stellten sich als Resultate übertreibender Beurteiler heraus. Erst der Nachweis von Eigenart und Gedanken von Qualität würden die Berechtigung zu einer ö f f e n t l i c h e n Aufführung und zur Drucklegung der Arbeiten erbracht haben. Die Matinee war allerdings nicht öffentlich, aber schon am Abend darauf wurde in der Kammermusik des Rosé-Quartetts einem sensationslüsternen Publikum das Trio, mit dem Knaben als Klavierpartner, vorgetragen. Was selbstverständlich zu einer ganz unzweckmäßigen Huldigung für den Jungen führte, dessen Art vor sein Publikum hinzutreten gar nicht etwa nur den Eindruck eines seinem Naturtrieb unbewußt Folgenden machte, sondern deutlich verriet, daß man bereits weiß, wer man ist. Die Presse ist denn auch recht zurückhaltend über das Ereignis gewesen und hat fast durchweg die Veranstaltung mehr oder weniger gemißbilligt. Vielleicht werden diese Mahnrufe auch in Wien an der zuständigen Stelle vernommen. Papa Korngold, der als bedeutender und strenger Kritiker eine sehr angesehene Stellung innehat, wäre wahrscheinlich einer der ersten gewesen, der die öffentliche Schaustellung eines musikalisch außerordentlich begabten Knaben gemißbilligt hätte. Besonders wenn der Herr Sohn nichts weiter zu bieten hat als Technik und Nachahmungsgeschick. Der Vater sollte doch nun, wenigstens nach dieser Exkursion, nicht mehr erlauben, daß die Arbeiten des Jungen gedruckt (sogar schon kleine Partiturausgabe!) und öffentlich gespielt werden. Jedenfalls so lange nicht, wie wirklicher Gehalt in dieser Musik vermißt wird. Wenn erst das Menschliche in dem Jungen Fuß faßt und nach Ausdruck verlangt, wenn erst die Beherrschung der Mittel ein Beitrag zur Darstellung bedeutsamer Regungen und Gedanken geworden ist, dann mag der junge Mann wieder hervortreten. Vielleicht wirkt er dann nicht mehr so sensationell wie heute, und die Verleger werden möglicherweise einige Scheu vor seinen Werken bekommen — voraussichtlich werden sie sehr modern ausfallen —, aber dann erst beginnt der Weg des Künstlers, den zu finden auch die Größten ihre schwere Mühe gehabt haben.

Was man bis jetzt aber an Erich Wolfgang Korngold hat erkennen können, das ist nicht mehr und nicht weniger als das Kennzeichen des Berufenen, dem von Natur aus die Sprache gegeben ist, in der er seine Gedanken kleiden soll. Mögen die Gedanken der Größe und Stärke dieser Gottesgabe gleich werden! **H. W. Draber.**

Unsere Künstler.

Birgitt Engell.

MAN erinnert sich in musikalischen Kreisen wohl noch des gewaltigen Aufsehens, das seinerzeit Erika Wedekind erregte, als sie am 5. März 1894 mit der Rolle der Frau Fluth in Nicolais „Lustigen Weibern“ erstmalig vor das so verwöhnte Dresdner Publikum trat. Koloraturstimmen sind aber zartbesaitete Instrumente, denen, zumal bei starker Inanspruchnahme, billigerweise nicht die Anstrengungen zugemutet werden können, die z. B. das Organ eines Heldentenors oder eines Bassisten bis auf die Dauer eines Menschenalters auf sich zu nehmen vermag. Und so ist es denn für Kenner und Eingeweihte schon lange Zeit kein Geheimnis mehr, daß die stimmlichen Mittel der allverehrten Dresdner Sängerin nicht mehr jene bewunderten Qualitäten aufweisen wie ehemals. Um so größeres Interesse wird sich deshalb einer jungen Künstlerin zuwenden, die uns berufen erscheint, das Erbe Erika Wedekinds in vollem Umfange anzutreten. Der Name dieser Glücklichen ist *Birgitt Engell*, Koloratur-Soubrette an der Königl. Oper in Wiesbaden. Die junge Dame, die erst seit drei Jahren auf den Brettern, die die Welt

bedeuten, heimisch ist, hat ganz unverhältnismäßig schnell Karriere gemacht. Besonders gilt das von ihrer Tätigkeit im Konzertsaal. Als Opernsängerin hat Frl. *Engell* außerhalb ihrer heimischen Wirkungsstätte Wiesbaden, wo sie mit Recht riesig beliebt ist und von Fremden wie Einheimischen umschwärmt und vergöttert wird, bis jetzt noch wenig Gelegenheit gehabt, weiteren Kreisen bekannt zu werden. Sie benutzt den ihr zur Verfügung stehenden Urlaub eben meist und durchweg zur Absolvierung der zahlreichen Konzertengagements. Sie gehört zu den wenigen Auserwählten, die den vornehmeren und exklusiveren Konzertstil mindestens ebenso gut beherrschen, wie den der Oper. Immerhin muß man genau unterscheiden zwischen der Opernkünstlerin und der Konzertsängerin Engell. Was die Opernsängerin von vornherein gleichsam als für den konzertanten Stil prädestiniert erscheinen läßt, ist die bei anderen der Bühne angehörigen Künstlern äußerst selten anzutreffende hohe Kultur ihres rein gesangstechnischen Könnens und die subtile Feinheit ihres Vortrags. Für die Partien besonders des älteren klassischen Oratoriums, wird Frl. Engell zurzeit in den deutschen Konzertsälen nur ganz wenige Rivalinnen besitzen. Kann man sich eine lieblichere, stimmfrischere, naiv holdere Vertreterin etwa der Hanne in den „Jahreszeiten" oder der Schumannschen Peri denken, ferner ein im Goetheschen Sinne herzigeres und gewinnenderes Gretchen in Berlioz' „Damnation"? Auch den schwierigen und monumentalen Stil Händelscher und Bachscher Werke beherrscht die Künstlerin mit Sicherheit und seltenem Gefühl. Aber nicht minder als Liedersängerin weiß sie uns immer wieder zu fesseln und zu bewunderndem Genuß anzuregen. Das Zarte, Aparte, Distinguierte ihrer ganzen künstlerischen Persönlichkeit offenbart sich besonders in der entzückenden Kunst der Details, der Kleinmalerei, die ihr zu Gebote steht.



BIRGITT ENGELL.
Photogr. Paul Schäfer, Wiesbaden.

Daß solch eminente Begabung und solch eigenartiges Talent auch auf der Bühne ein dankbares Feld der Betätigung und ein ihrer Individualität ganz speziell zusagendes Gebiet finden mußten, liegt auf der Hand. Es ist dies in der Hauptsache das Fach der eigentlichen Koloratursoubrette. Das Repertoire der Engell deckt sich fast ausschließlich mit dem von Erika Wedekind; sie singt keine stolzen Königinnen, Prinzessinnen, Edelfräulein, wohl aber schmucke Pagen, kecke Zofen, schlaue Kammerkätzchen und liebliche, frische, dabei verschmitzte Bauern- und Landmädchen. Das spezifisch Dramatische und der sentimentale Einschlag einer Anna im „Heiling", einer Margarete, einer Micaëla, einer Rose Friquet und Nedda fehlt der Künstlerin fast gänzlich; dafür aber weiß sie um so überzeugender und natürlicher den Ton heiterer Lebensfreude, tändelnder Fröhlichkeit, ausgelassener Lustigkeit, schelmischer Grazie, schalkhaften Humors und allerliebster Koketterie zu treffen. Die diversen Zerlinen und Marien in den Opern Mozarts, Beethovens, Lortzings und anderer älterer Meister, ferner Susanne, Papagena, Despina, Blondchen, Aennchen, Hugenottenpage, Gabriele, Frau Fluth, Regimentstochter, Carlo Broschi, Musette usw. bilden die eigentliche Domäne der Künstlerin in ihrer Eigenschaft als Bühnensängerin.

Neben der wirklich eminenten gesangstechnischen Fertigkeit, über die Birgitt Engell verfügt, ist es die liebenswürdige, ursprüngliche und warm empfundene Art ihres Vortrages, die die Summe ihrer rein musikalischen Vorzüge ausmacht. Rechnet man noch hinzu das überaus anmutige Wesen, die zierliche und wirklich graziöse Erscheinung und das flotte, übermütige, dabei aber doch nie übertriebene und stets dezente Spiel der jungen Dame, so begreift man wohl, daß die Vereinigung all dieser für eine Kunstleistung ersten Ranges wichtigen Faktoren in einer Persönlichkeit wohl imstande ist, das Publikum dauernd zu fesseln und ihr selber für ihre unter so günstigen Auspizien begonnene Laufbahn noch eine große Zukunft prophezeit.

Zum Schluß die Bemerkung, daß die Künstlerin ein Kind der Reichshauptstadt ist; ihre Jugend verlebte sie in Dänemark und kam erst nach ihrer Einsegnung wieder nach Berlin zurück, wo sie mehrere Jahre bei der berühmten Gesangsmeisterin Frau Etelka Gerster studierte. Nach vollendeter Ausbildung hatte sie gelegentlich einer Schülervorstellung, die ihre Lehrerin veranstaltete, das besondere Glück, die Aufmerksamkeit des Intendanten des Wiesbadner Hoftheaters, Dr. Kurt v. Mutzenbecher, auf sich zu ziehen und wurde sofort für die Königl. Bühne der schönen Thermenstadt im Taunus auf eine Reihe von Jahren verpflichtet.

C. Droste.

Rückblick über die Münchner Oper.

IN die Zahl der Neueinstudierungen älterer Opernwerke ist, wie schon kurz berichtet, auch *Vincenzo Bellinis* „Norma" aufgenommen worden. Des ernsten Sizilianers bedeutendstes Werk, das 1832 erstmalig aufgeführt wurde, ist „für die deutsche Bühne neubearbeitet und instrumentiert worden von *Felix Mottl*". (Verlag von Albert Ahn, Köln.) Im Laufe des 19. Jahrhunderts gehörte „Norma" auch an der Münchner Hofbühne, wie an allen Theatern zum eisernen Bestande des Repertoires — die Titelrolle war ein Prüfstein der Primadonnen — und das Werk galt vielen in arger Verkennung als nahezu klassische Oper, ebenso wie etwa Cherubinis „Wasserträger", Aubers „Stumme von Portici" oder — Meyerbeers „Hugenotten". Auf Grund eines bedeutenden Erfolges in einer Hauptrolle der genannten Werke wurden früher Engagements abgeschlossen; heutzutage ist dies freilich anders geworden. Heutzutage verlangt man vor allem erfolgreiches Auftreten in einem deutschen Werke, selbstverständlich zunächst in einem Wagnerschen. Und es ist recht so. „Norma" ist in den letzten Jahren vom Spielplane der Bühnen so gut wie verschwunden. Die Homophonie der Bellinischen Tonsprache — er war in erster Linie skrupelloser Melodist — konnte nach Reformierung der deutschen Oper nicht mehr befriedigen, sie mußte untergehen und ging tatsächlich unter. Es soll jedoch nicht übersehen werden, daß in einigen Ensemblesätzen Bellini bedeutende Tiefe und Hoheit der Empfindung offenbart, die uns auch heute noch zu fesseln vermag. Anderes freilich wieder, wie die Duogesänge oder gar das Terzett erscheinen denn doch zu antiquiert. Auch die ausgezeichnete Neubearbeitung durch Mottl, die mit geschickter Hand besonders das dürftige Orchesterkolorit Bellinis dem heutigen Ohre genießbar machte, wird dem Werke kaum neues Leben verleihen können. — Die Titelrolle der Oper ist in erster Linie Virtuosenpartie, in ihr ist so ziemlich die ganze Skala menschlicher Leidenschaft und Empfindung enthalten. Mit ihr steht und fällt die Oper überhaupt. Gesangskünstlerinnen wie die Viardot-Garcia, die Jenny Lind u. a. sollen unvergleichliche Vertreterinnen der Rolle gewesen sein. Bei uns gab sie diesmal Frl. *Fay* und zwar besonders gesangstechnisch sehr gut. Gegen die vornehme Art ihrer Tonbildung und die Schönheit ihres Organes traten mit Ausnahme *Benders* als Orovist die übrigen Mitwirkenden wesentlich zurück. Was insbesondere die beiden Tenöre leisteten, kann kaum als bel canto — diese unerläßliche Bedingung für einen Bellini-Sänger!! — bezeichnet werden. Die Aufnahme seitens des vollen Hauses war sehr herzlich, fast könnte man meinen, der Melodiehunger unserer Kunstfreunde sei einmal gründlich gestillt worden.

Von bemerkenswerten Aufführungen möchte ich noch „Ilsebill" von *Friedr. Klose*, „Feuersnot" von *Richard Strauß* (in Anwesenheit des Komponisten), „Susannens Geheimnis" von *Ermanno Wolf-Ferrari* nennen. Verheißen sind uns noch, „soweit die Zeit reicht", an Neueinstudierungen: „Lucia von Lammermoor", „Die Stumme von Portici", „Fra Diavolo", „Der Prophet", „Josef in Aegypten", „Templer und Jüdin", „Alceste", „Der Cid" u. a. — an Erstaufführungen: „Zlatorog" von Viktor Gluth, „Der Gefangene der Zarin" von Karl v. Kaskel.

Peter Cornelius' lyrisches Drama „Der Cid" wurde nach langer Pause wieder einmal den Münchner Kunstfreunden geboten. Die nachträgliche Weihnachtsgabe unserer Hofoper wurde von dem vollbesetzten Hause mit warmem Danke ent-

gegengenommen. Man freute sich offensichtlich der vielen musikalischen Schönheiten, namentlich in den lyrischen Teilen, die das Werk birgt, doch konnte man darüber die mancherlei dramatischen Gebrechen nicht übersehen. Daß das Werk sich nun dauernd auf dem Repertoire halten wird, ist zu bezweifeln; jedenfalls aber verdient die Leitung Dank, daß sie die interessante ernste Arbeit eines viel vernachlässigten deutschen Musikers wieder einmal zu Ehren brachte. Die Aufführung war ganz prächtig, insbesondere entzückte *Feinhals* als *Ruy Diaz* in jeder Weise. Nicht minder Frl. *Faßbender* als Chimene; freilich konnte sie die Erinnerung an Milka Ternina nicht vergessen machen. Am Dirigentenpult waltete Felix Mottl in künstlerisch unübertrefflicher Weise des Amtes.

Am 15. März sahen wir zum ersten Male die Geschichte von Manon Lescaut in der Vertonung von *Jules Massenet* an unserer Hofbühne vorüberziehen. Offen gestanden, das Thema von des Weibes Glück und Ende in allen möglichen Variationen ist in den letzten Jahren zur Genüge behandelt worden. Auch bei uns errang die erfolgreiche Manon einen Sieg. Vor etwa 25 Jahren (die Oper entstand damals) wäre er wohl noch größer gewesen; denn gerade in den letzten 25 Jahren haben sich wieder Wandlungen in der Tonkunst, sowohl der deutschen, wie in der französischen und italienischen, vollzogen, die das Massenetsche Werk bereits etwas verblaßt erscheinen lassen. Die Jung-Italiener unter Puccini, die Neu-Franzosen mit ihrem Führer Debussy, die Deutschen mit Richard Strauß an der Spitze kämpfen zurzeit um die musikalische Weltherrschaft — da gemahnt Massenets Manon wie ein Gruß aus längst vergangenen Tagen. Von diesem Standpunkte aus betrachtet, läßt sich über Manon sehr viel Rühmenswertes sagen. Ein Textbuch (von Henry Meilhac und Philipp Gille), nicht besser und nicht schlechter als andere dieses Genres, gibt dem Komponisten reichlich Gelegenheit, alle Ingredienzien der großen Oper anzuwenden, und Massenet, als gewiegter Kenner des Theaters, hat davon in ebenso wirksamer als künstlerischer Weise Gebrauch gemacht. Er bietet viel elegante, feine Musik, die stets das Prädikat gut, manchmal hervorragend gut, hie und da sogar genial verdient. Daß Massenet des öfteren melodramatisch arbeitet, kann ich nicht gerade als Vorzug bezeichnen. Die Harmonik ist recht einfach, natürlich, die Technik sauber, die Instrumentation manchmal mehr lärmend als klangschön. Den Höhepunkt des Werkes bildet das 2. Bild des 3. Aktes mit dem großen, höchst wirkungsvollen Zwiegesang zwischen Manon und des Grieux. Nach ihm klang auch der Beifall des sehr gut besetzten Hauses am begeistertsten. Die Aufführung unter Hofkapellmeister *Röhr* war sehr tüchtig, in den Hauptpartien glänzten Frau Bosetti und Herr Wolf. Die Ausstattung dagegen blieb hinter dem, was wir in dieser Beziehung sonst hier zu sehen gewohnt sind, beträchtlich zurück.

Prof. **Heinrich Schwartz.**

Römischer Brief.

MIT Hoffnungen und Erwartungen ist in Rom das neue Jahr angetreten worden, soll doch 1911 die internationale Ausstellung stattfinden, für die allerseits große Vorbereitungen getroffen werden. Selbstverständlich rüstet man sich auch auf musikalischem Gebiet, Besonderes zu leisten. Eine ganze Anzahl interessanter Konzerte haben wir bereits hinter uns. Wie stets, wurde die musikalische Saison durch die symphonischen Konzerte im „Augusteum“ eröffnet. Der Anfang war zwar nicht glänzend. An Stelle des erwarteten deutschen Dirigenten *Walter* kam der bekannte *Mugnone*, der aber wieder einmal bewies, daß ein guter Theaterdirigent noch lange nicht immer ein guter Konzertdirigent ist. Nicht besser ging es mit dem jungen Maestro *Serafin*, dem neuen Leiter des Mailänder Scala-Theaters, der besonders Brahms' zweite Symphonie in ungenügender Weise brachte; es fehlte ihm Temperament sowie Verständnis für die Ausführung; schade, daß man in Italien Brahms noch so wenig zu würdigen weiß! Sehr interessant war uns der Besuch *Weingartners*, nachdem er seit mehreren Jahren nicht mehr in Rom dirigiert hatte. Er ist in ganz Deutschland zu bekannt, als daß wir von seinen Fähigkeiten als Dirigent viel zu sagen hätten, er trug denn auch auf diesem Gebiet stürmischen Erfolg davon. Weniger einverstanden war man mit seiner allzu großen Freigebigkeit, mit der er eigene Werke zu Gehör kommen ließ. Fast als Uraufführung konnte die Aufführung seiner neuen Symphonie No. 3 in E dur gelten, die vorher nur in Wien gehört wurde. So achtungswert diese Arbeit ja vom technischen Standpunkt aus ist, so fehlen ihr doch Inspiration und fortreißende Genialität, und selbst das Walzertempo des Schlußsatzes fand hier nicht einmal so viel Beifall wie in Wien, wo wenigstens die Hörer mit vergnügtem Wiegen des Kopfes den Walzerrhythmus begleiteten. Gleichzeitig mit Weingartner gastierte hier Lucille Marcel von der Wiener Oper. Die meisten der Weingartnerschen Lieder, die sie sang, gefielen sehr; die Stimme ist zwar ein wenig monoton, aber von angenehmem Timbre und gut geschult. Mit lebhafter Freude begrüßte man *Michael Balling*, der zum dritten Male im Augusteum einzog und der ein unbestrittener Liebling des römischen Publikums geworden ist. Er bringt mit dem vielgeschmähten einheimischen Orchester Wirkungen hervor, die von seiner Energie und seiner unglaublichen Willenskraft deutlich Zeugnis geben. Im Gegensatz zum vergangenen Jahr, wo er einen Beethoven-Zyklus dirigierte, brachte er dies Jahr meist modernere Werke, ausgenommen die Ouvertüre zu Webers „Freischütz“, die der Bayreuther Dirigent ganz im Sinne Wagners brachte, und der für Rom neuen Fantasie von Beethoven für Chor, Soli, Klavier und Orchester. Diese beiden Werke gefielen am meisten, Bruckners Symphonie No. 7 sowie das „Te Deum“ muteten schon etwas veraltet an. — Einen bis auf das letzte Plätzchen ausverkauften Saal trug der Priester *Lorenzo Perosi*, der Dirigent der Sixtinischen Kapelle, davon. Vor Jahren führte er seine Werke des öfteren in der Oeffentlichkeit auf und hatte viele begeisterte Anhänger. Uns hinterließen seine Kompositionen, die fast durchweg religiösen Charakters sind, keinen nachhaltigen Eindruck, trotzdem sie melodiös und geschickt geschrieben sind; am besten war wohl seine Suite No. 3: „Firenze“. Von den Solisten, die wir bisher hier hatten, gebührt unbedingt *Ysaye* die Palme. Er ist wohl der letzte Repräsentant der Zeit eines Joachim und Wilhelmj; ihn zu hören, ist Genuß, ungetrübter Genuß. Beethovens Violinkonzert und das Konzert von Mendelssohn entfachten Beifallsstürme. — Ein junger Pianist, der zu schönen Hoffnungen berechtigt, ist der Römer *Adriano Ariani*. Er hat seit dem letzten Jahre bemerkenswerte Fortschritte gemacht. *Artur Rubinstein* hingegen ist mehr für Amerika geeignet, denn in Europa verlangt man außer der Technik doch noch andere Qualitäten. Schade, daß diese fabelhafte Fingerfertigkeit nicht mit mehr Geist und Empfinden gepaart ist. Nach diesen beiden jungen Pianisten kam *Raoul Pugno* und begeisterte wieder einmal durch seinen herrlichen, feinmusikalischen Vortrag.

Von Kammermusikvereinigungen ist bis jetzt nur die „Società Internazionale per la musica da Camera“ an die Oeffentlichkeit getreten. Der instrumentale Teil gelang durchweg gut, weniger der gesangliche. Außer einem Bach-, einem Schumann- und einem italienischen Abend (mit Werken von Pergolesi bis Bazzini) hörte man in zwei weiteren Konzerten Beethoven, Brahms, Schubert, sowie eine Komposition des römischen Komponisten Giacomo Setaccioli, die zum erstenmal gespielt wurde. Dieses Streichquartett in g moll ist modern in der Technik und im Aufbau, die Themen sind sehr interessant und ihre Durchführung in den einzelnen Tempi sehr geschickt behandelt. — Zu erwarten haben wir noch Mengelberg, der diesmal sein Amsterdamer Orchester mitbringt, während das „Lamoureux“-Orchester von Paris gleich mit drei Dirigenten kommt: Chevillard, Saint-Saëns und Débussy. Um uns den hier gänzlich fehlenden Chor nicht vermissen zu lassen, werden wir den „Rumänischen Chor“, einen russischen und den Baseler Chor hier zu Gaste haben.

Zahllos werden die Vorträge sein, die die Geschichte der Musik, speziell der italienischen, behandeln, und erläuternd dazu sollen einige historische Konzerte in einem der prachtvollen Säle des berühmten Palazzo Barberini veranstaltet werden.

Die Oper hat sich in diesem Jahr in Erwartung der großen „stagione“ im „Costanzi“ vorläufig in das kleine, mehr für Operettenaufführungen vorgesehene Apollotheater zurückgezogen, jedoch mit wenig Erfolg. Das Publikum zieht es vor, sich an längst bekannten Operetten wie der „Lustigen Witwe“ zu ergötzen und im übrigen auf die Eröffnung des Teatro Costanzi zu warten. Dieses dehnt seine Spielzeit diesmal auf die Zeit vom 1. März bis 1. November aus mit drei verschiedenen Perioden. Die erste Periode wird von Mancinelli und dem endlich einmal wieder in Italien wirkenden früheren Scala-Dirigenten Maestro *Toscanini* geleitet. Verpflichtet sind bis jetzt von berühmten Solisten die Tenöre Caruso, Anselmi, Bonci, Battistini und Amato (Bariton), die Storchio und Tetrazzini (Sopran). Die aufzuführenden Werke sind ausschließlich italienische Opern: "Il figliuol Prodigo“ von Ponchielli, "Tell“ und „Barbier“ von Rossini, „Lucia di Lammermoor“ und „Don Pasquale“ von Donizetti, „Sonnambula“ von Bellini, „Macbeth“, „Aida“, "Othello“ von Verdi, „Falce“ („Die Sichel“) von Catalani und Puccinis letzte Oper „La Fauciulla del West“. — Die zweite Periode bringt außer dem Ballett die Pantomime "San Sebastiano“ mit Musik von Débussy und begleitendem Text von D'Annunzio. — Die dritte Herbstperiode kehrt zur Oper zurück mit Mugnone, der die modernere italienische Oper dirigiert von Verdis „Falstaff“ bis zu Mascagnis „Isabeau“. — In einem kleineren Theater, dem „Quirino“, werden einige Werke aus dem 18. Jahrhundert aufgeführt, wie "Il Socrate immaginario“ von Paisiello, „Livietta e Tracollo“ von Pergolesi, „L'impresario in Augustie“, „Matrimonio segreto“ von Cimarosa. — Die „Opéra comique“ von Paris kommt für einige Monate in das „Teatro Argentina“.

D. Albini-Ruggli.

Kritische Rundschau

Elberfeld. Unter persönlicher Leitung *Siegfried Wagners* ist die örtliche Erstaufführung von „Banadietrich“ vor sich gegangen. Die Aufnahme dieser Novität seitens des Publikums ließ an äußerem Beifall nichts zu wünschen übrig. Der starke Erfolg galt in erster Linie dem Dirigenten S. Wagner, der sein neuestes Werk mit einer wohltuenden Ruhe und technischen Sicherheit darbot, unterstützt durch das trefflich geschulte städtische Orchester, die feinfühlige Regie Thaelkes, der ebenso farbenprächtige wie stimmungsvolle Bilder auf die Bühne zauberte, sowie schließlich durch die künstlerischen Leistungen unserer ersten Bühnenmitglieder, J. Kiefer als Banadietrich, F. Winter als Teufel, K. Schröder als Dietleib, A. Lous als Schwanweiß, E. Blume als Ute. — Die Partitur entbehrt durchaus nicht musikalischer Feinheiten und selbstschöpferischer Kraft. Volle Bewunderung und neidlose Anerkennung verdient Siegfried Wagner als Lyriker und in der Ausmalung derbkomischer Szenen, der ganzen Szene in und vor dem Dome (Bockstanz des Teufels), der Hirtenmusik, Wittichs Liebes- und Schwanweißens Abschiedsgesang im zweiten Akte. Von realistischer Anschaulichkeit sind die Vorspiele zum ersten und dritten Akt. Die Instrumentation, vielleicht hier und da etwas überladen, verrät doch überall den hochgebildeten und erfahrenen Musiker. Schade um das Textbuch, insbesondere um die Hauptfigur (Dietrich von Bern), die in der von Siegfried Wagner gezeichneten Gestalt keine Sympathien, kein fesselndes Interesse erwecken kann. — Unser Elberfelder Stadttheater erfreut sich unter dem neuen Direktor A. v. Gerlach einer zielbewußten Leitung. Interessant ist die Einteilung und Vorführung der für die Bühne geschriebenen Werke nach einheitlichen Gruppen: Zyklus deutscher Romantiker (Mozart mit Zauberflöte, Bastien und Bastienne, Cosi fan tutte; Weber mit Freischütz, Oberon; Kreutzer: Nachtlager; Rossini: Tell; Marschner: Vampyr, Templer, Jüdin; Wagner: Lohengrin, Tannhäuser, Fliegender Holländer); ferner ein Zyklus großer Opern von Wagner, Auber, Meyerbeer, Verdi usw.; Zyklus komischer Opern, Spielopern und Operetten; ein Offenbach-Zyklus. *H. Oehlerking.*



Ein Denkmal Walthers von der Vogelweide.
Modelliert von Heinrich Scholz, Wien. (Text siehe S. 282.)

Moskau. Eine große dramatische Oper „Der Verrat“ hat hier die erste Aufführung in Zimins Privatoper im Theater Ssolodownikow erlebt. Das Textbuch ist einem Drama vom Fürsten *Ssumbatow* entnommen, das schon im dramatischen Theater mit dem größten Erfolg vorgeführt wurde. Der Schauplatz der Handlung ist der Kaukasus, ihr Gegenstand der Kampf der Christen von Georgien gegen das Joch der Perser im XVI. Jahrhundert, ein Thema voll Blut und Rachegefühl, Mord und Hinrichtungen. Der Komponist, *Michael Ippolitow-Iwanow*, Direktor des Konservatoriums in Moskau, dessen Skizzen aus dem Kaukasus weitbekannt sind, hat eine melodienreiche, beinahe exotische Musik geschrieben, der allerdings etwas der der Handlung entsprechende dramatische Zug fehlt. Dekorationen und Inszenierung waren von orientalischem Farbenglanz und Leuchtkraft. Das Werk hatte den größten Erfolg. Der Regisseur des Theater Ssolodownikow, *Peter Olenin*, ein Mann von Bildung, von großem Talente und intensiver Arbeitskraft, hat viel zur Hebung der Privat-Oper beigetragen. *Ellen von Tideböhl.*

Mülheim a. d. Ruhr. In letzter Zeit hat Mülheim, in dem im allgemeinen Industrie und Handel die Kunst völlig übertrumpft und ihrer Heimstätte beraubt haben, einen musikalischen Aufschwung genommen. Nachdem im vorigen Jahre das einzige Theater, das Zentralhallentheater, wegen ungenügender Unterstützung seine Pforten als Musentempel geschlossen und einem Kino Platz gemacht, hatte unsere Stadt von über 100 000 Einwohnern kein Theater mehr. Nun griff die Stadtverwaltung in ihren Säckel und schuf im Kirchholtesschen Saale ein Stadttheater, indem sie einer unter der Direktion des Bassisten *Louis Bauer* stehenden neugebildeten Operngesellschaft eine Subvention von 2000 Mark für den Dekorationsfonds bewilligte und 800 Mark Einnahme für jede Vorstellung garantierte. Desgleichen übernahm der Verkehrsverein 200 Mark Reklamekosten. So ging denn bei recht gutem Besuch am 24. Januar als Eröffnungsvorstellung „Der Barbier von Sevilla“ über die Bretter. Diese Eröffnungsvorstellung sowohl wie die folgende Aufführung der Oper „Fidelio“ zeugten von vorzüglichem Können. Beide Opern kamen harmonisch abgerundet heraus. Gesang, Spiel und Orchester (Kapelle des 154. Inf.-Regts.) waren gut, dagegen ließ bisher der Chor noch zu wünschen übrig. Weiter hörten wir im Konzertsaal *Emile Sauret* und *Karl Friedberg*, die große künstlerische Genüsse brachten. *F.*

Tübingen. Unter den diesjährigen musikalischen Veranstaltungen ragen besonders die beiden Konzerte hervor, die Professor Dr. *Fritz Volbach* im „Akademischen Musikverein“ herausbrachte. Das Beethoven-Konzert bot außer der D dur-Symphonie und einem Jugendwerk, die beide vom Dilettantenorchester wiedergegeben wurden, solistische Vorträge für Gesang und Violine. Das zweite Konzert bildete mit einer großzügigen Wiedergabe des Berliozschen Fausts Verdammung entschieden den Höhepunkt im Tübinger Musikleben. Die Chöre waren gut einstudiert; weniger befriedigten die Leistungen der Solisten. Eine Glanzleistung waren die drei Orchesterstücke, die vom Münchner Tonkünstlerorchester unter Volbachs Leitung vollkommen wiedergeschaffen wurden. Dem Konzert ging ein erläuternder Vortrag von Fritz Volbach voraus. Von den übrigen Veranstaltungen sind noch zu erwähnen: ein Klavierabend von Lamond, ein Kammermusikkonzert des Portschen Streichquartett, das von Fritz Volbach feinsinnig am Flügel begleitet wurde, ferner ein Liederabend von Lula Mysz-Gmeiner und Lautenkonzert von Sven und Lisa Scholander. *—n.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Im *Berliner* Opernhaus hat „Maia“, lyrisches Drama in drei Akten von Paul de Choudens, Musik von *R. Leoncavallo*, die erste Aufführung erlebt.

— Vom *Rosenkavalier*, der die Runde über die deutschen Bühnen antritt, ist noch weiter zu berichten: Zunächst schreibt uns *Paul Marsop* aus *Mailand* vom 8. März: Die zweite und die dritte Aufführung des „Rosenkavaliers“ in der „Scala“ fanden vor gut besetztem Hause eine sympathische Aufnahme; von Opposition war nichts mehr zu spüren. Aber man hatte sich den Schreiern gegenüber gar zu willfährig gezeigt: der zweite und der dritte Akt waren derart zusammengestrichen worden, daß die Handlung schier in Stücke ging; ebenso verloren die humoristischen und grotesken Partien, durch übermäßiges Abdämpfen fast alle Farbe. Das Werk ist nach meinem Gefühl unübersetzbar und in das italienische Milieu nicht zu übertragen. An diesem Endergebnis können auch die zum Teil ganz ausgezeichneten gesanglichen Leistungen und der virtuose Vortrag des Orchesters der „Scala“ nichts ändern. — Nach Berlin, das bisher drei Extrazüge zum „Rosenkavalier“ nach Dresden abgesandt hat, hat auch Leipzig seinen Extrazug zum „Rosenkavalier“ erhalten. — Die Aufführungsrechte des „Rosenkavalier“ für England und Amerika sind von dem Londoner Theatermanager Fred Ç. Whitney erworben worden, der die Oper jetzt übersetzen läßt und in der kommenden Saison aufzuführen hofft. — Wie aus *Brüssel* gemeldet wird, soll das Ensemble des *Nürnberger* Stadttheaters den „Rosenkavalier“ in deutscher Sprache in mehreren Städten Belgiens aufführen. Später soll das Werk in der Brüsseler Oper gespielt werden. — In Halle ist es wegen des Rosenkavaliers zu Zwistigkeiten gekommen: Nachdem die Mitglieder des Halleschen Stadttheaters wochenlang an den Proben zum „Rosenkavalier“ ge-

arbeitet hatten, kündigt die Direktion, Geheimrat Richards, an, daß die Erstaufführung mit dem Solopersonal der *Dresdner* Hofoper besetzt ist. Die Mitglieder des Theaters selbst aber sind empört über dieses Vorgehen. Kammersänger Schwarz und Kammersängerin Albine Nagel haben ihre Entlassung eingereicht.

— Der Ausschuß der *Münchner* Volksfestspiele hat über die Veranstaltung einer großen Münchner Richard Wagner-Jahrhundertfeier im Jahre 1913 beraten. Geplant sind eine Gedächtnisfeier, ferner neben den Wagner-Festspielen im Prinzregententheater volkstümliche Aufführungen von Werken des Meisters in der Musikfesthalle des Münchner Ausstellungsparkes und wahrscheinlich eine Jahrhundert-Ausstellung.

— *Humperdincks* „Königskinder" haben in der neuen Fassung als durchkomponierte Märchenoper am *Stuttgarter* Hoftheater starken Erfolg davongetragen. Der anwesende Komponist wurde mehrfach gerufen.

— *d'Albert* hat eine neue, komische Oper geschrieben, die den Titel „Die verschenkte Frau" führt.

— In *Rüdesheim* sollen im kommenden Juni Festspiele stattfinden, für die ein von Spielmann-Wiesbaden geschriebenes Stück „Im Rheingau" von *August Bungert* komponiert worden ist.

— Wie uns aus *Königsberg* geschrieben wird, ist die Mozartsche Pantomime „Les petits riens" zum ersten Male seit ihrer Pariser Premiere mit der von *Hermann Güttler* rekonstruierten Originalhandlung aufgeführt worden und erregte als Mozart-Novität durch ihre reizenden Bilder berechtigtes Aufsehen.

— Aus *Reichenberg* wird uns geschrieben: Unter den Opernaufführungen der dieswinterlichen Saison sind besonders hervorzuheben der „Freischütz", „Manon" von Massenet, Meyerbeers „Hugenotten" und noch kurz vor dem Fest als Ereignis der Saison und als würdiges Pendant zu dem vorjährigen „Tristan": eine wenigstens orchestral wieder glänzende Darstellung der „Walküre", die infolgedessen bei den Wiederholungen ein zahlreiches Fremdenpublikum aus der engeren und weiteren Umgebung Reichenbergs anlockte. Am Dirigentenpult waltet nach wie vor der energische erste Kapellmeister und zugleich Mitdirektor des Theaters, Herr *Sommer*, ebenso umsichtig wie temperamentvoll seines Amtes. *Th.*

— Die erste Aufführung von *d'Alberts* Oper „Tiefland" in französischer Sprache hat in *Nizza* stattgefunden. Der Erfolg vor dem internationalen Publikum soll groß gewesen sein.

— Die neue Oper „Dejanira" von *Saint-Saëns* ist in Monte Carlo zum ersten Male aufgeführt worden. Das Textbuch geht auf ein vieraktiges Drama von Louis Gallet zurück, das 1898 zuerst in der Arena von Béziers und dann im Odéon-Theater zu Paris aufgeführt worden ist. Zu dieser Aufführung hatte Saint-Saëns bereits die Chöre vertont, aber erst im Frühling des vorigen Jahres, während eines Aufenthalts auf den Kanarischen Inseln, hat der 75jährige Meister das ganze Werk in ein musikalisches Drama umgeschrieben.

— *Viktor Herberts* Indianeroper „Natoma", hat ihre Uraufführung im Metropolitan Opera House in New York erlebt.

*

— In *Bonn* findet vom 21. bis zum 25. Mai (Himmelfahrt) das 10. Kammermusikfest in der Reihe der (alle zwei Jahre) vom Beethoven-Haus abgehaltenen Beethoven-Feiern statt. Es wirken dabei mit: das Quartett Capet (Paris), das Ševčik-Quartett (Prag), der Pianist Herr Goldschmidt (Wien), das Rosé-Quartett (Wien), Prof. Messchaert (Berlin), das Klingler-Quartett (Berlin), Prof. Friedberg (Köln), Frau Mysz-Gmeiner (Wien), die Herren Prof. Schubert, Frühauf, Repky und Sibicki (Berlin). Aufgeführt werden Werke und Lieder von Beethoven, Mozart, Glazunow, Dvořák, Cackovsky, Brahms, Haydn, Schumann und Schubert.

— Die Uraufführung von *Max Regers* Streichsextett (op. 118) hat im letzten Gewandhaus-Kammermusikkonzert stattgefunden.

— In *Schwerin* ist die „Ouvertüre zu Prinz von Homburg" von *Willibald Kaehler* unter der Leitung des Komponisten aufgeführt worden.

— In *Chemnitz* hat *Oskar Malata*, der seit Jahresfrist an der Spitze des Musiklebens steht, seine Symphonie (d moll) für großes Orchester zur Uraufführung gebracht. Das Werk erheischt entschieden die größte Achtung vor dem Können dieses Musikers; und mit hoher Befriedigung konnte man auch bei dieser Aufführung wieder hören, wie die städtische Kapelle von ihrem neuen Leiter auf anerkannt künstlerischer Höhe erhalten und weitergeführt wird. *—h.*

— „La Demoiselle élue", ein lyrisches Gedicht nach Rosetti für Frauenstimmen (Soli und Chor) mit Orchester von *Claude Debussy*, ist in *Leipzig* (im Rahmen eines Abonnementskonzerts der Musikalischen Gesellschaft) zuerst aufgeführt worden.

— In *Innsbruck* hat im Musikverein unter Leitung des akademischen Musikdirektors *Joseph Pembaur* Hans Auer, ein tüchtiger, hiesiger Tenor, mit mächtiger und wohlgebildeter Stimme unter großem Beifalle den „Abschied von der Wartburg" aus Pembaurs Oratorium „Walther von der Vogelweide" gesungen. Als Novitäten zierten das Programm: „Feierlicher Einzug" von R. Strauß und „Symphonie in h moll", für großes Orchester und Orgel von Fritz Volbach, welch letztere besonders in den beiden ersten Sätzen großen Eindruck hinterließ. *—gl.*

— In *Graz* ist ein „Deutscher Konzertverein" gegründet worden, dessen Ehrenpräsidium Tondichter Dr. Wilhelm Kienzl übernommen hat und zu dessen Vorsitzendem Theaterdirektor Julius Grevenberg und Musikschriftsteller und Rechnungsrat Julius Schuch gewählt wurden. Der Verein, der auf akademischer Grundlage steht, plant die Aufführung großer Orchesterwerke und eine Zentralisation des Grazer Konzertlebens. — Sehr beachtenswert. Wer die Forderungen seiner Zeit erkennt, wird nicht zu spät kommen.

— Die städtische Musikschule in *Preßnitz* hat *W. Lampes* Serenade für Blasinstrumente (op. 7) aufgeführt.

— *Johannes Quaritsch* hat als neu für *Magdeburg* die Sonate für Orgel in c moll von Hans Fährmann und Symphonische Fantasie und Fuge von Max Reger gespielt.

— Uns wird geschrieben, daß die Uraufführung der „Prinzessin Flunkerli" von *Erb* nicht wie mitgeteilt jetzt in Erfurt, sondern bereits 1909 in Mülhausen i. E. stattgefunden hat.

— Das kleine Städtchen *Wiltz* in Luxemburg (8—9000 Einwohner) ist eine derartig kunstliebende Stadt, daß die Bewohner ein eigenes Orchester von 40 Mann unterhalten. Dirigent ist G. Fritz-Hartmann.

— Chormeister *Konstantin Brunck* hat im deutschen „Chorverein-Mailand" mit den Liedern „Südliche Weise" und „Trinklied" schönen Erfolg gehabt.

— Auf dem *Londoner* „Musikfest" (22. bis 27. Mai) wird unter Sir *Henry Woods* Leitung die deutsche Musik nicht vernachlässigt werden. Der Norwicher Festchor wird Max Regers Musik zum hundertsten Psalm zum erstenmal in England singen und Richard Strauß wird ein Nachmittagskonzert dirigieren, in dem neben einer Symphonie und einem Concerto Mozarts „Also sprach Zarathustra" und die Schlußszene von Salome (Aïno Ackté) zur Aufführung gelangen sollen. Unter den versprochenen neuen englischen Kompositionen erregt Elgars zweite Symphonie (E dur) besonderes Interesse. (*Sigfrid Karg-Elert* ist auch diesmal wieder mit dem zwei- und vierhändigen Klavierarrangement des Werkes betraut worden.)

— Noch sei nachgetragen, daß neben den Wagnerschen Werken in der Londoner Herbstsaison der „Covent Garden Oper" auch *Humperdincks* „Königskinder" deutsch aufgeführt werden.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Ein Denkmal Walthers von der Vogelweide.* Dem vornehmsten der deutschen Minnesänger ein Denkmal zu errichten, hat die österreichische Stadt Dux sich zur Aufgabe gemacht. Hat doch nach Forschungen, welche der Historiker Hofrat Hallwich anstellte, sich durch Urkunden ergeben, daß bis ins 14. Jahrhundert zurück, drei Jahrhunderte lang in Dux auf dem sogenannten „Vogelweiderhof" die Ahnen „Herrn Walthers von der Vogelweide" gelebt haben. Bozen, das bisher als Geburtsstadt des Minnesängers galt, besitzt bereits dessen Denkmal, und nun wird auch Dux, das gleiches Anrecht an diesen erhebt, ein solches erhalten. Im dortigen Stadtparke wird das von dem rühmlichst bekannten Bildhauer *Heinr. Scholz* in Wien modellierte Denkmal aufgestellt werden (s. S. 281). Es ist in Bronze gegossen, die Figur des jugendlichen Sängers überlebensgroß. In tiefes Nachsinnen verloren, so wie er selbst einst sich schilderte, sitzt Walther auf einem Steine. Höchst lebenswahr sind Haltung und Gewand wiedergegeben, wie der Ausdruck, der auf diesem durchgeistigten Antlitze ruht. Dieses mit der Linken stützend, den Arm auf die übereinandergeschlagenen Beine aufgelegt, Leier und Schwert zur Seite, so tritt der vielgefeierte Geistesheld des 12. Jahrhunderts uns auf diesem Denkmale sympathisch entgegen. Walther Stolzing in den Meistersingern hatte keine schlechte Wahl getroffen, als er seinen großen Namensvetter zum „Lehrmeister" erwählte. *Sofie Frank.*

— *Die gescheiterte Pariser Rosenkavalier-Aufführung.* Ueber den „Rosenkavalier" in Paris teilt das Konzertbureau Emil Gutmann in München mit: Das Gastspiel der Frankfurter Oper in Paris kommt nicht zustande, da der Verleger Fürstner im letzten Augenblick die Aufführungsbewilligung versagt hat. Sämtliche Einzelheiten des Vertrags seien bereits festgelegt und von beiden Seiten akzeptiert, alle künstlerischen Vorbedingungen, die der Komponist Rich. Strauß für Paris als unerläßlich gestellt hatte, erfüllt worden. Nun habe „Fürstner seine Einwilligung verweigert, augenscheinlich wegen anderer Verhandlungen, die auf spätere französische Aufführungen im Repertoire der Großen Oper abzielen dürften und dem Verleger größere finanzielle Vorteile bieten. Freilich geht

dadurch die deutsche musikalisch-dramatische Kunst der Chance eines repräsentativen Gastspiels in der französischen Metropole verlustig." — Das geht nun wieder durch die Presse: dem Verleger größere finanzielle Vorteile bieten! Weiß Herr Gutmann das so genau, um es ohne weiteres in die Welt hinausposaunen zu können? Er fühlt sich durch die Zurückziehung des Vertrages geschädigt, es ist daher in jedem Falle durchaus angebracht, die einseitige Darstellung im Gutmannschen Waschzettel mit doppelter Vorsicht aufzunehmen. Die in München erscheinenden „Neuesten Nachrichten" nehmen denn auch keinen Anstand, die Notiz mit folgendem redigierten Schlusse zu veröffentlichen: „Obwohl also alle künstlerischen Vorbedingungen, die Richard Strauß für Paris als unerläßlich gestellt hatte, erfüllt worden wären und das Gastspiel bereits als gesichert angesehen wurde, hatte Fürstner seine Einwilligung, augenscheinlich wegen anderer Verhandlungen, die auf spätere französische Aufführungen im Repertoire der Großen Oper abzielen dürften, verweigert. Es gingen dadurch aber die deutschen Künstler der Chancen verlustig, in Paris für den modernen Opernstil wirken zu können." Also nichts vom materiellen Gewinn und „repräsentativen Gastspiel"! — Ist der Redakteur der Reklamezettel Gutmanns etwa identisch mit dem, der für ihn die Reklame der Münchner Strauß-Woche etc. besorgt hat?? Wir haben nämlich Artikel gesehen, deren Verfasser mit dem gewisser Aufsätze in Gutmanns Konzertkalender dem Namen nach identisch ist.

— *Beitritt der Niederlande zur Berner Literarkonvention.* Die Zweite Kammer der Generalstaaten hat am 10. März den Gesetzentwurf betreffend Beitritt der Niederlande zur Berner Literarkonvention *angenommen*. — Damit sind die Niederlande aus dem Zustande der Rechtlosigkeit in geistigen Dingen in die Reihe der Kulturstaaten eingetreten.

— *Städtische Musikpflege.* In der Berliner Stadtverordneten-Versammlung ist der folgende Antrag einem Ausschuß zur Beratung überwiesen worden: „Dem Philharmonischen Orchester zunächst für das Etatsjahr 1912 eine Subvention in Höhe von 60 000 M. zuzusichern unter der Bedingung, daß es für diese Zeit ein dauerndes auswärtiges Engagement nicht annimmt und nach Vereinbarung mit dem Magistrat eine Anzahl von Volkskonzerten veranstaltet, sowie an ähnlichen musikalischen Veranstaltungen teilnimmt."

— *Von den Theatern.* Die meisten Stadttheater in *Rheinland* und Westfalen haben einen „Verband rheinisch-westfälischer Theaterleiter" gegründet. Er bezweckt im Anschluß an die Bestrebungen des Deutschen Bühnenvereins unter anderem Vorteile für seine Mitglieder durch gemeinschaftliche Verhandlungen mit Autoren und Gästen zu erzielen. Als erster Vorsitzender wurde Direktor Max Martersteig (Köln) gewählt. — In *Amsterdam* ist eine deutsche Operngesellschaft gegründet worden, die von H. Edmund, dem Direktor der ehemaligen deutschen Operetten-Gesellschaft, geleitet wird. Durch Zeichnungen stehen dem neuen Unternehmen rund 100 000 M. zur Verfügung. Die Gesellschaft wird in Amsterdam wöchentlich fünf Vorstellungen geben und im Haag, in Rotterdam und größeren Provinzstädten gastieren. — In der Jahresversammlung der „Metropolitan Opera Company" in *New York* sind sämtliche Direktoren und Beamte wiedergewählt worden, und zwar Herr Otto H. Kahn als Vorsitzender des Board of Directors und Herr Henry Rogers Winthrop als Vizepräsident. Unter den Direktoren befinden sich die Herren Georg J. Gould und W. K. Vanderbilt.

— *Von den Konservatorien.* Prof. Messchaert ist als Lehrer an die Akademische Hochschule für Musik in *Berlin* berufen worden. — Das königl. Konservatorium der Musik in *Leipzig* wird von Ostern ab *Jaques-Dalcrozes* Methodik rhythmischer Gymnastik in seinen Lehrplan aufnehmen. — Die gleiche Nachricht kommt aus *Köln*, wo Generalmusikdirektor Steinbach die Rhythmische Gymnastik als obligatorisches Unterrichtsfach am Konservatorium eingeführt hat. Es unterrichten zwei diplomierte Lehrer von Jaques-Dalcroze. (Das Verdienst, diese Methode zuerst in den Lehrplan aufgenommen zu haben, gebührt, wie erinnerlich, Max Pauer und dem Stuttgarter Konservatorium.) — Die Hundertjahrfeier des Konservatoriums zu *Prag* soll in der Zeit vom 14. bis 16. Mai durch Abhaltung einer Festversammlung und drei großer Festkonzerte, unter Mitwirkung hervorragender, aus der Anstalt hervorgegangener Künstler begangen werden.

— *Ein Musikbuch aus Oesterreich.* Alle Musiker und musikalischen Vereine werden gebeten, ihre Adressen, Titel etc. zur kostenlosen Aufnahme in das „Musikbuch aus Oesterreich" dem Redakteur des Buches, Herrn Josef Reitler, Wien I., Biberstraße 8, bekanntzugeben.

— *Ein Tenor ausgeschlossen!* Der königl. sächsische Kammersänger *Karl Burrian* war wieder einmal kontraktbrüchig geworden. Die Generaldirektion der königl. Hoftheater in Dresden hat den Sänger, der sich auf einer Gastspielreise in Amerika befand und nicht wieder von seinem (am 28. Februar) abgelaufenen Urlaub zurückgekehrt ist, bei dem Präsidium des Deutschen Bühnenvereins als kontraktbrüchig gemeldet. Diese Maßregel wird für Burrian die Ausschließung von sämtlichen deutschen Bühnen zur Folge haben. — Es ist hohe Zeit, daß diesem Gebaren des Herrn Burrian mal ein Ende bereitet wird. Vielleicht bereut der „große" Tenor seinen Schritt. Bei seinem letzten Stuttgarter Gastspiel war die Enttäuschung über den Darsteller und auch den Sänger Burrian ebenfalls recht groß.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* *Friedrich Rösch*, dem Organisator und Leiter der Tantieme-Anstalt der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und stellvertretendem Vorsitzenden des „Allgem. Deutschen Musikvereins", ist vom Prinzregenten Luitpold der Titel eines kgl. bayerischen Hofrates verliehen worden. — Dr. *Alexander Dillmann* ist vom Erbprinzregenten von Reuß mit dem Ehrenkreuz seines Hausordens ausgezeichnet worden. — Kammersänger *Weil* (Stuttgart) erhielt die silberne Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft. — Hofopernsänger *Neudörffer* in Stuttgart ist zum kgl. württembergischen Kammersänger ernannt worden. — *Robert Reitz*, der erste Konzertmeister der Großherzogl. Hofkapelle zu Weimar, hat vom Herzog von Koburg-Gotha die silberne Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen bekommen. — Der Geigenbauer *H. R. Pfretzschner* in Markneukirchen ist vom Großherzog von Weimar zum Hoflieferanten ernannt worden. — Dem Pianisten *Max Anton*, Lehrer am M.-Gladbacher Konservatorium, ist als Nachfolger des verstorbenen Musikdirektors Kramm die Leitung des Rheydter Singvereins und Männergesangvereins übertragen und ihm zugleich der Titel „Städtischer Musikdirektor" verliehen worden. — Dem Musikschriftsteller Dr. *Adolph Kohut* in Berlin-Schöneberg ist in Ansehung seiner Verdienste um die Hebung der ungarischen Bildung und des Ansehens Ungarns im Auslande von dem Kaiser von Oesterreich der Titel eines „Königlichen Rates" verliehen worden.

— Als auswärtige ordentliche Mitglieder der Kgl. Akademie der Künste in Berlin sind Generalmusikdirektor Prof. *Max Schillings* in Stuttgart und *Giovanni Sgambatti* in Rom vom Kultusminister bestätigt worden.

— Aus Leipzig wird berichtet: *Max Reger*, der die ihm angebotene Meininger Hofkapellmeisterstellung (Leitung von 18 Winterkonzerten der Hofkapelle in Meiningen, Eisenach, Hildburghausen) mit dem Wohnsitz in Meiningen zum 1. Dezember angenommen hat, wird seine Lehrstellung am Leipziger Kgl. Konservatorium bei wöchentlich einmaligem Unterricht beibehalten. (Der neue Meininger Kapellmeister ist übrigens auch Koburg-Gothaischer Hofrat geworden.)

— Die Kapellmeisterfrage am herzogl. Hoftheater in *Braunschweig* ist gelöst. Kapellmeister *Richard Hagel* hat den Ruf als Nachfolger des Hofkapellmeisters Riedel angenommen. (Beide Meldungen von der Berufung Krasselts und Cortolezis' waren also falsch. Wir wiederholen, daß es kaum im Interesse der später Nichtgewählten liegen kann, wenn ihren angeblichen Berufungen Dementis folgen.)

— Universitätsmusikdirektor Prof. *Reubke* in Halle a. S. tritt demnächst von seinem Posten als Dirigent der „Robert-Franz-Singakademie" zurück. Gesundheitsrücksichten und gewisse Begleiterscheinungen des hier im Mai stattfindenden Beethoven-Musikfestes, bei dem ein auswärtiger Dirigent (Ferdinand Loewe) die Missa solemnis leiten wird, haben den um Halles Musikleben hochverdienten Mann zu diesem Schritt veranlaßt. Sein Universitätsamt wird Reubke nach wie vor bekleiden, wie er auch die Leitung des Lehrer-Gesangvereins behält. An der Spitze der Singakademie stand er seit 1881, also volle 30 Jahre. Der Verein entwickelte sich unter seiner musikalischen Führung zu einem modernen Chorinstitut großen Stiles und trat, alte und neue Musik gleicherweise berücksichtigend, mit hervorragenden Aufführungen an die Oeffentlichkeit. Besonders hervorzuheben ist Reubkes mutiges Eintreten für Liszt, dessen Schüler er übrigens auch war. Prof. Reubke entstammt einer musikalisch hochveranlagten Familie (geb. 1842 in Hausneindorf am Harz). Seine Studien machte er bei Ritter Hans v. Bülow, Liszt, Marx, Weitzmann, Blaßmann und Hauptmann. *P. Kl.*

— Die Statthalterei zu *Prag* hat ein neues Amt, die Stelle eines Referenten für Musikangelegenheiten, geschaffen und dieses Amt mit *Rudolf Freiherrn von Procházka* besetzt. — Um in seinem neuen Amte jedem Konflikt auszuweichen, hat sich Herr v. Procházka entschlossen, seine kritische Tätigkeit einzustellen. Wir teilen das unseren Lesern mit unter dem Ausdruck des Dankes für die Verdienste, die sich Herr v. Procházka als Prager Referent der „N. M.-Z." in vielen Jahren erworben hat.

— Frau *Preuse-Matzenauer* (München) tritt von 1912 an unter den glänzendsten Bedingungen in den Verband des Hamburger Stadttheaters ein.

— Im Alter von 62 Jahren ist in Bonn der namhafte Violinvirtuose Musikdirektor *Wilhelm Petersen* gestorben.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

DOCH nein! Leise Schritte kamen wieder zurück, die Türe aus dem Speisezimmer wurde sachte geöffnet und der Kopf Frau Frundsbergs lugte vorsichtig herein. Susanne sah sie nur durch den Spalt zwischen der Draperie und dem auf dieser Seite glatt herabhängenden Vorhang, der sie, ohne daß sie es beabsichtigt hatte, verbarg. Frau Frundsberg mochte das Zimmer leer glauben, sie trat ein. In diesem Augenblick wurde auch die kleine Tapetentüre von Liszts Schlafzimmer, zwei Schritte von Susannens Platz, geöffnet und der Meister kam herein. Er machte ein paar Schritte gegen den Schreibtisch, und als er Frau Frundsberg erblickte, glitt ein Ausdruck höchsten Mißvergnügens über sein Gesicht.

„Vous savez, madame, que je n'ai pas le temps d'écouter vos fantaisies“ — —

Susanne sah, wie es auf seiner Stirne wetterleuchtete, sie wußte, daß er auch sehr böse werden konnte, wenn man seine Geduld auf eine zu harte Probe stellte, und wenn sie auch keinen Grund hatte, Frau Frundsberg vor einem Ungewitter zu bewahren, so wollte sie doch nicht Zeugin einer Szene werden, die nicht für sie bestimmt war.

Sie trat hinter dem Vorhang vor: „Verzeihen Sie, Meister, auch ich bin noch hier —“

„Ah — la cousine?! Was wollen Sie, liebes Kind?“

Liszts Mienen heiterten sich auf, er war offenbar froh, dem tête à tête mit der Frundsberg zu entgehen, die ihrerseits Susanne einen dolchartigen Blick zuwarf.

Diese war in höchster Verlegenheit. Was sollte sie sagen? Es kam ihr so kleinlich vor, dem Meister irgend eine Ausflucht vorzuschwindeln, — ihn anzulügen. Und sagen, daß sie aus Zerstreutheit, in einem Augenblick der Weltentrücktheit sitzen geblieben war, — wie peinlich! Doch Liszts Augen ruhten auf ihr, fragend, durchdringend, als läsen sie in ihrer Seele.

Da ging sie mit einer raschen Bewegung auf ihn zu und sah ihm ins Gesicht.

„Ach Meister,“ sagte sie, indem sie die Augen voll zu ihm aufschlug, — — — — „es kam mir nicht zum Bewußtsein, daß die anderen gingen. Etwas umfängt mich hier, eine Atmosphäre, die mächtig auf mich wirkt, es kommt mir vor, als hätte meine Seele endlich die Heimat gefunden, die sie sucht, als wehte h i e r die Luft, in der sie so atmen kann, wie sie es bedarf.“

Liszts Blick, der scharf sich in den ihrigen gesenkt hatte, wurde mild. Er legte den Arm um Susannens Schultern und zog sie an sich.

„Armer, kleiner Vogel,“ sagte er beinahe zärtlich, indem er mit der Hand leise ihre Wangen streichelte, „wie müde werden deine Schwingen noch werden!“

Er küßte sie rasch auf die Stirne und drückte sie an sich, beinahe wie ein Vater sein Kind, dann schien er sich auf die Gegenwart Frau Frundsbergs zu besinnen, die mit erdfahlem Gesicht diese Szene mit ansah.

„Sehen Sie. Madame, es gibt kein Mittel mich zu überzeugen, daß diese zwei Menschen, Siebert und Susanne, nicht treu sind, — geben Sie sich also keine Mühe, mich weiter zu belügen!“

„Ach, Meister, teuerster Meister,“ kam es nun in den kläglichsten Lauten von Madame Frundsbergs Lippen, — „ich wollte Sie nur warnen, — es war doch nur eine Vermutung, — es gibt Aehnlichkeiten“ —

Doch Liszt unterbrach sie: „Um alle Ihre Ränke kurz abzuschneiden, sage ich Ihnen, daß die bewußte Sache vollkommen feststeht. Also guten Tag, Frau Frundsberg.“

Frau Frundsberg schien in Verzweiflung. Totenblaß klammerte sie sich an die Lehne des Stuhles, bei dem sie stand, es schien als hätte sie nicht die Kraft, einen Schritt vorwärts zu machen.

„Und welche Beweise haben Sie?“ preßte sie mühsam über die Lippen.

„Beweise, die mir genügen. — Also, nochmals guten Tag, Madame, — Sie scheinen angegriffen, soll ich Michael rufen, damit er Sie begleitet?“

Liszt streckte die Hand nach einer silbernen Glocke aus, die auf dem Schreibtisch stand.

Frau Frundsberg hatte endlich genug. Sie wankte zur Tür hinaus, nachdem sie noch vorher mit ihren boshaften Augen Susanne förmlich verschlungen hatte.

Ueber die Züge des Meisters glitt ein Lächeln, aller Aerger war daraus verschwunden.

„Lassen wir Frau Frundsberg und gehen wir zu angenehmeren Dingen über,“ sagte er. „Ich habe Ihnen, chère Susanne, zu danken für einen Brief, den mir Ihre Tante heute geschrieben hat — aus Kahlendorf. Sie waren so gütig, sie, wie Sie mir versprochen hatten, über Paul Sieberts Mutter zu befragen.“

In der Tat hatte Susanne gleich nach der Unterredung mit Liszt an jenem Morgen nach ihrem gemeinschaftlichen Gottesdienst, an ihre Tante geschrieben. Weshalb aber hatte diese direkt dem Meister geantwortet? Das mußte sie doch einen schweren Entschluß gekostet haben, warum hatte sie den nicht umgangen und in kurzen Worten i h r geschrieben was sie wußte? Doch ihre Aufmerksamkeit wurde von diesen Gedanken abgezogen. Der Meister war, als hätte er ihre Gegenwart plötzlich vergessen, zum Fenster getreten und sie sah seine Gestalt hochaufgerichtet sich von dem Abendhimmel abheben. Er hatte die kurze graue Joppe, die er in Weimar zu Hause bei seinen Stunden zu tragen pflegte, wieder mit dem Abbérock vertauscht. Mit verschlungenen Armen stand er sinnend und blickte in die Wolken hinauf, die nur mehr einen schwachen Widerschein der untergegangenen Sonne zeigten.

Susanne wußte, daß er regelmäßig nach der Stunde zu Frau v. M. ging, die unfern wohnte.

Was sollte sie tun? Sich verabschieden?

Die heilige Stille, in welcher er seinen Gedanken nachhing, stören? Endlich wandte er sich um.

„Sie sind noch hier, Susanne?“ sagte er, im ersten Augenblick frappiert, dann aber freundlich: „Nein, nein, Sie sollen nicht gehen, — bleiben Sie nur!“

Er ging einigemal im Zimmer auf und ab. Dann blieb er vor Susanne stehen.

„Ihrer Erinnerung nach war also Gisela v. P. noch immer schön als Sie sie sahen?“

Susanne blickte fragend auf.

„Ich habe den Namen nie gehört, — wer ist das Meister?“

Liszt legte die Hand auf Stirn und Augen. „Ach ja, ich vergaß, Sie können ja den Namen nicht wissen!“

Denn nach einer Pause fuhr er fort: „Ja, sie war schön, — schön wie die ganze Zeit, der sie angehörte.“

Dann, nach einigen raschen Schritten stand er wieder am Fenster und wieder blickte er in das dämmernde Abendlicht hinaus.

Nach einem leisen Klopfen, das er überhörte, trat Michael ein. „Euer Gnaden, es ist sieben Uhr.“

„Lassen Sie, — Michael, — ich will ungestört sein.“

Und nachdem Michael wie ein Schatten verschwunden war trat Liszt auf Susanne zu, nahm sie an der Hand und führte sie zu seinem gewohnten Sitz neben dem Flügel. Dort mußte sie sich niederlassen und er setzte sich hin, um zu spielen!

„. . . . aux souvenirs!“ sagte er leise lächelnd, indem er zu präludieren anfing.

Susanne hielt den Atem an. Was würde nun geschehen? Was würde aus diesen flüsternd, wie versuchsweise genommenen Passagen und Akkorden sich entwickeln?

Es war, als träume er vor sich hin, wieder ihre Gegenwart vergessend.

Da rief er lebhaft: „Wissen Sie, Kleine, das hier herum müssen Sie sich anders denken! Denken Sie sich den Redoutensaal in Budapest, mit Girlanden geschmückt, — damals waren Girlanden bei solchen Gelegenheiten Mode, denken Sie sich ein Meer von Uniformen, ein Meer von prachtvollen Toiletten, — die Damen erschienen damals alle im Nationalkostüm —“

* * *

Er brach ab und schien einen Augenblick nachzudenken.

„Es war ein Programm, das Beifall fand,“ sagte er dann, wie in angenehme Erinnerungen versunken.

Er lächelte wieder, und dann war's als fiele plötzlich eine Feuergarbe vom Himmel, als loderten prasselnd heiße Flammen auf, — er begann eine seiner großen Rhapsodien zu spielen. Susanne glaubte sie genau zu kennen, aber er spielte sie, wie man eine zu Papier gebrachte Skizze erweitert und variiert.

„Damals war die Sache noch nicht ‚reif‘ nach dem Ausspruch der hohen Kritik,“ rief er mitten in eine fulminante Oktavenpassage hinein, — „ich erlaubte mir privatissimum immer noch einige Seitensprünge mehr als ich dann aufschrieb, — ach ja, meine Passagen! da wußten die Leute anfangs nicht recht, was sie damit anfangen sollten!“

Susanne lauschte wie gebannt. War mit den Erinnerungen der Geist der Jugend in diesen greisen Körper zurückgekehrt? Doch sie sagte sich bald, daß dieser Geist diesen Körper nie verlassen hatte und über alles Menschliche triumphierte. Und sie war auch überzeugt, daß dem untrüglichen Gedächtnisse des Meisters jeder Ton genau so vorschwebte und

ihm so wiederkam, wie er ihn damals genommen, daß es das Programm eines bestimmten, in seiner Erinnerung aufgetauchten Abends war, das er ihr vorspielte. Ihr? Vielmehr sich selbst, denn, ob er sie auch hie und da anblickte und ihr in die Augen sah, empfand sie doch, daß sein Geist weitab von ihr weilte, daß sie ihm, mit ihren andächtig auf ihn gerichteten Blicken, nur das begeisterte Lauschen der Menge repräsentierte, das er damals um sich gefühlt, nur als Medium das magnetische Fluidum aufnahm, das von seinen wunderverrichtenden Fingern ausstrahlte.

War es ein Instrument, das sie hörte? War es nicht vielmehr die Seele selbst, die jubelte und klagte, zu jauchzendem Leben erglühend aufloderte und dann in einem Hauche erstarb — so zart wie fallende Blüten? Und immer wieder geboren wurde zu schmerzumzitterten Freuden?

Sie hörte ihn heute, wie er vor dreißig Jahren, als er seine Künstlerfahrten durch ganz Europa machte, gespielt hatte, sie hörte ihn, wie ihn vielleicht niemand mehr hören würde und sie ahnte die ungeheure Wirkung, die diese Kunst damals gehabt haben mußte.

Sie sah sich in diesem, durch Hunderte von Wachskerzen erleuchteten Saal, sah die entzückten Gesichter, die großen, brennend schwarzen Augen der schönen Ungarinnen auf ihn, den Einzigen, gerichtet, der ein Sieger war als Mensch und als Künstler, wie keiner vor ihm noch nach ihm, — und sie begriff, wie sich diese schönen begeisterten Frauen um die Handschuhe rissen, die er am Klavier zurückließ.

* * *

Die Türe öffnete sich, Michael trat ein mit zwei Armleuchtern, in denen brennende Kerzen staken. Susanne bemerkte jetzt erst, daß nur mehr ein schwacher Dämmerschein auf dem Antlitz des Meisters lag und nur noch die Tasten des Klaviers mit ihrem glänzenden Weiß aus dem hereingebrochenen Dunkel aufschimmerten. Die brennenden Lichter waren nur ein Vorwand für Michaels Erscheinen gewesen. Da der Meister mit einigen raschen Akkorden schloß, näherte er sich ihm und flüsterte laut genug, daß Susanne es hören konnte: „Frau v. M. hat schon zweimal herübergeschickt — und — Euer Gnaden möchten nicht vergessen, daß auch der Erbprinz kommt."

* * *

Erfüllt von der Weihe dieser einzigen, zauberhaften Stunde trat Susanne den Heimweg an. Doch als sie vor dem Tore ihres Hotels angekommen war, fiel ihr ein, daß sie den Vögelchen versprochen hatte, zum Souper in den „Russischen Hof" zu kommen.

Als sie dort in dem dunklen Hausflur mit der Hand die Klinke des Speisesaales suchte, öffnete jemand, der plötzlich hinter ihr stand, die Türe, und eintretend gewahrte sie, daß es Timoni sei, der mit ihr zugleich gekommen war.

Die ganze Liszt-Gemeinde war schon versammelt, auch Siebert, der sich sonst fast gänzlich von der Gesellschaft ferne hielt, war hier und saß zwischen den beiden Vögelchen, etwas weiter entfernt Frundsberg und seine Mutter. Ein lebhaftes Hallo empfing die Eintretenden, welches in erster Linie Timoni zu gelten schien. Er hatte nach Schluß des Tonkünstlerfestes einige Engagements in benachbarte Städte angenommen, und kehrte jetzt in den „Russischen Hof", wo er wohnte, zurück. Die lange, festlich gedeckte Tafel ließ darauf schließen, daß er gefeiert werden sollte, und aus den auf ihn einstürmenden Reden und Komplimenten erfuhr Susanne, daß er selbst der Gastgeber sei und das Mahl telegraphisch bestellt hatte, in der sicheren Voraussicht, daß der größte Teil seiner Bekannten sich einfinden würde. Die guten Vögelchen hatten seine Absicht gekannt, aber Susanne überraschen wollen. Ueberhaupt gab es ein Gezischel und Geraune um sie herum — man rückte die Stühle, man machte Plätze frei für sie und Timoni nebeneinander, und das peinigende Gefühl überkam Susanne, daß man ihrem gemeinsamen Eintreten eine Auslegung gab, die ihr das Blut in die Wangen trieb. Man nahm, wie es schien — und auch die Vögelchen taten es — Beziehungen zwischen ihr und dem Geiger an, über die man sich nicht einen Augenblick wunderte, als wäre es die selbstverständlichste Sache von der Welt, die höchstens Stoff zu pikanten Bemerkungen gab.

Timoni hatte sich schon gesetzt, der Stuhl für Susanne war noch leer. Daneben saß Frau Frundsberg. Sie sah zu Susanne mit einem unsagbaren spöttischen Lächeln hinüber, das diese vollends verwirrte. Ihr, der von ihrer Umgebung stets mit der größten Achtung begegnet worden war, war diese Situation vollkommen neu, schon die Idee, daß der Schein gegen sie war, brachte sie um ihre gewohnte Haltung. Irgend jemand hatte Erfindungen über sie und Timoni aus der Luft gegriffen und in der böswilligsten Absicht verbreitet! Zu welchem Zwecke war ihr unklar, aber das sah sie deutlich, daß es ihr nicht gelingen würde, diese Menschen von ihrer Lebensauffassung, daß es zwischen Mann und Weib überhaupt nur einen Verkehrsstandpunkt gab, abzubringen.

Wie hilfesuchend glitt ihr Blick zu Siebert hinüber, er war sehr blaß und sie glaubte in seinen Augen die eisige Abweisung zu lesen, die er jetzt immer für sie hatte. Da kam Frau Frundsberg um den Tisch herum auf sie zu, ihre Stimme klang sanft und einschmeichelnd wie eine Flöte.

„Ach kommen Sie doch, schöne Frau, lassen Sie doch Ihren Ritter nicht so lange warten!"

Und dabei versuchte sie Susanne mit sich fortzuziehen, indem sie mit einem energischen Griff ihren Arm umklammerte.

Doch ebenso energisch machte sich Susanne los. Ihre gewohnte Entschlossenheit machte sich geltend.

„Es ist mir vollkommen gleichgültig, auf w e n Herr Timoni wartet," sagte sie kalt.

Sie wandte der Gesellschaft den Rücken und schritt ohne ein weiteres Wort zur Türe hinaus. Hinter sich hörte sie den Chorus eines spöttischen Gelächters.

Und nun fing man an, Timoni zu necken, als glaube man an eine Verstimmung zwischen ihm und Susanne, der diese Ausdruck gegeben. Timoni saß da, als ob ihm die Sache riesigen Spaß mache. Er antwortete auf keine der Fragen, die mehr oder minder witzig, mehr oder minder lasziv auf ihn einstürmten, sondern begann die Bouillon auszulöffeln, die der Kellner auf seinen Teller entleert hatte. Dann wischte er sich den Mund mit der Serviette, strich sorgfältig seinen Schnurrbart zu beiden Seiten zurecht, jedoch nicht um zu sprechen — sondern nur um sein Bierglas an die Lippen zu bringen.

„So sag doch, was ist's mit der schönen Frau?! du kennst sie doch von früher, oder habt ihr euch erst hier gefunden?" Und eine unberufene Hand wollte Timoni das Bierglas entreißen.

Doch dieser wehrte siegreich ab und trank weiter. Dann setzte er das Glas auf den Tisch und brummte: „Laßt mich in Ruhe! ich führe nicht Buch über jedes Abenteuer, das mir über den Weg läuft."

„Sie werden doch nicht behaupten, daß Frau Susanne Heßler eines dieser Abenteuer ist?"

Siebert hatte seinen Platz verlassen und stand mit wütendem Blick neben Timoni.

„Augenblicklich erklären Sie, daß Sie nie mit der Dame etwas zu tun gehabt haben!"

Timoni hatte sich auch erhoben, schwerfällig, widerwillig. Ohne zu antworten, schenkte er sich den Inhalt einer halben Weinflasche in ein Glas und trank es auf einen Zug aus. Dann wandte er sich gegen Siebert.

„Narr!" sagte er bloß.

„Kinder, ihr werdet ungemütlich," setzte er dann hinzu, indem er seine Blicke in der Runde umherwandern ließ, „ihr könnt allein essen. Ich lasse mir mein Souper auf mein Zimmer bringen."

„Wo du bessere Gesellschaft hast, nicht wahr? Hahaha!"

„Wo ich bessere Gesellschaft habe, sehr gut!"

Timoni hatte unter der allgemeinen Lachsalve schon die Türklinke in der Hand, da gelang es Siebert, über das Gewoge von Stühlen und Menschen hinweg, ihn zu erreichen. „Lump!" zischte er ihm zu, und ein wuchtiger Schlag sauste auf seine Wange herab und dann noch einer.

Die Vögelchen kreischten hell auf. Sie suchten nach ihren Hüten und Mantillen und drängten an Siebert und Timoni vorbei zur Türe hinaus. Aber auch diese beiden verschwanden im Hausflur. Mit eisernem Griff hielt Siebert Timonis Handgelenk umspannt und schleppte ihn die Treppe hinauf.

Nach einigen Minuten erschien im Speisesaal, wo man halb lächelnd, halb verlegen beisammen stand, ein Kellner und bat zwei der Herren, in Timonis Zimmer zu kommen. Frundsberg und Signori, ein junger Komponist, folgten ihm. Sie fanden Timoni sehr zerknirscht in einem Fauteuil sitzen, Siebert ging aufgeregt auf und ab. Nun blieb er vor den beiden Herren stehen.

„Herr Timoni erklärt feierlich, daß nicht der mindeste Grund vorliegt, die Ehre Frau Susanne Heßlers anzuzweifeln, daß er vorher ihr erst im Hausflur begegnet ist und daß es nur Faulheit, Mangel an richtiger Beurteilung und maßlose Eitelkeit von ihm war, daß er die hämischen und blöden Bemerkungen der werten Anwesenden vorhin nicht sogleich in die gebührenden Schranken zurückgewiesen hat. Ist es so Timoni? Ja oder nein?!"

„Ja," kam es lallend von Timonis Lippen.

„Also, meine Herren, Sie sind Zeugen von Timonis Erklärung, sagen Sie das unten der geehrten Gesellschaft, und sagen Sie auch, daß wer irgend etwas dazu tut, um gegenteilige Gerüchte zu verbreiten, es mit mir zu tun bekommt."

Siebert bückte sich und hob ein schlankes, spanisches Rohr mit Silbergriff vom Boden auf, ließ es ein paarmal durch die Luft sausen und verließ das Zimmer.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen und Anzeigen

Bücher.

A. Prümers: Ph. Friedrich Silcher (96 S., 1.40 Mk., geb. 2 Mk.). *Auers Verlag, Stuttgart.* Unser Württemberg, so reich an Dichtern und Denkern, ist bedeutender Musiker gänzlich bar. Obwohl unser Volk nicht unmusikalisch ist und viel und gerne sang und singt, wie seine schönen Volkslieder beweisen, hat es keinen berühmten Komponisten hervorgebracht. Oder sollte die bekannte schwäbische Schwerfälligkeit und Bescheidenheit etwa vorhandene Talente am Bekanntwerden hindern und sind nicht die Verhältnisse dem Aufsteigen eines solchen seltenen Vogels alles eher als förderlich? Wie können, um nur ein Beispiel zu nennen, retrospektiv gerichtete Kompositionslehrer, wie sie in Stuttgart wirkten und noch wirken, dem Schüler das Rüstzeug der modernen Ausdrucksmittel in die Hand geben? Wo ist am Konservatorium ein Stipendium für Kompositionsschüler? Mehr als die Hälfte des Musiktreibens wird von veraltetem Kunstpietismus und Schullehrerkonkurrenz beherrscht. Zum Bau eines Hoftheaters braucht man zehn Jahre. — Wenn die glänzenden Fortschritte, welche das Konservatorium unter Max v. Pauers Leitung macht, sich auch auf das Gebiet der *Kompositionslehre* erstrecken, dann könnte die Morgenröte einer neuen Zeit aufdämmern. Einstweilen aber wollen wir den alten, lieben, fleißigen und bescheidenen Meister des Volkslieds, Fr. Silcher, ehren und hochhalten. Er ist außer Zumsteeg unser einziger Stolz. (Von den moderneren Krug-Waldsee und Karg-Elert abgesehen, deren Bedeutung wir noch nicht abzuschätzen vermögen, und Bleyle ist wohl kaum Württemberger von Abstammung.) In der Liederhalle ist Silchers Büste, in Tübingen steht ein Obelisk hinter der Aula, und in Schnait, seinem Geburtsort, findet sich eine Tafel zu seinem Gedächtnis. Auch das vorliegende Buch will uns sein liebwertes Bild wieder nahe bringen und tut es mit einfachen Mitteln. Wie der Verfasser mitteilt, ist im Buchhandel kaum mehr eine Biographie des Meisters zu erhalten, und so begrüßen wir das für die weitesten Kreise bestimmte Buch als willkommene Ausfüllung dieser Lücke. Silchers, des Zeitgenossen Webers und Kreutzers, total ereignisloses Leben findet ausführliche Besprechung. Vom musikgeschichtlichen Standpunkt aus sind die zwei Kapitel über seinen Kampf gegen das Tonziffernsystem, über seine Vereinsgründungen, seine Liedersammlungen und seine Verdienste um Hebung des württembergischen Männerchor- und Kirchengesangs interessant. An Stelle der mancherlei lokalen und ephemeren Notizen und Reimereien hätten wir lieber eine gründlichere kritische Würdigung seiner kompositorischen Eigenart und seiner allgemein musikgeschichtlichen Bedeutung gewünscht. Ein Verzeichnis der von Silcher veröffentlichten Werke, einige Briefe und Gedichte über ihn sind im Anhang zu finden. Verdienstlich und erwünscht ist die Quellenangabe, während die Familienstammtafel nur die „Vetter aus Schwaben" erbauen wird.

C. Reinecke: „Und manche liebe Schatten steigen auf". Verlag von *Gebrüder Reinecke.* 3 Mk. 204 Seiten. Die Söhne des nun zu den Vätern der alten Schule versammelten Wahrers der klassizistischen Tradition haben diese Erinnerungsbilder in *2. Auflage* herausgegeben und ihrem Vater damit sein schönes Monumentum aere perennius erneuert. Er zeigt sich darin als ein anregender Plauderer und liebenswürdiger Mensch, den alle gern hatten, sogar seine Feinde von der neudeutschen Richtung. In seinem langen und arbeitsreichen Leben sah er alle Berühmtheiten der großen Zeit Mendelssohns und Schumanns, Liszts und Wagners, Brahms' und Rubinsteins an sich vorbeiziehen und ist mit ihnen in persönliche Berührung gekommen. Aufrichtigkeit und Herzenswärme zeichnen das Buch aus, das nicht bloß sich äußerst spannend liest, sondern als ein lebensvoller Beitrag zu den geschichtlichen Charakterbildern der erwähnten großen Meister dauernde Wertschätzung beanspruchen darf. Zwölf Porträts ergänzen die zugehörigen Erinnerungsbilder. *C. Kn.*

Klavier- und Violinmusik.

Schytte: 3 Märchen nach Andersen. 2 Mk. *Breitkopf & Härtel, Leipzig.* m.—(s.). Andersen, der dänische Märchenerzähler, hat schon viele Komponisten zu musikalischen Nachdichtungen begeistert, besonders seine unerreicht zarten und bunten, auf wirksame Kontraste gestellten Skizzen im „Bilderbuch ohne Bilder". Wenn ich nicht irre, haben Hoffmann oder Huber und Mac Dowell Monderzählungen vertont. Mein eigenes op. 1 verdankt seine Entstehung der ersten Monderzählung. — *Schytte,* der Meister der gefälligen Etüde, hat sich durch die Worte und Vorgänge dreier Märchen zu ebensovielen, ganz entzückenden musikalischen Tongemälden anregen lassen. Kann ein Stoff sich mehr zur Vertonung eignen, als der *Nachtigallensang* (No. 2) und der *Elfenhügel* (No. 1)? Auch der wirbelnde Tanz, zu dem die „roten Schuhe" zwingen, ist ein glücklicher Vorwurf und hat uns eine neue wirksame Tarantelle beschert. Solche *Programmusik* ruft wahrhaftig keinen Widerspruch hervor. Und wie brillant und dankbar, bezaubernd alles klingt! Schade, daß die Stücke nicht noch ein bißchen leichter sind, das wären Perlen fürs Haus; aber bei etwas Ausdauer, welche uns diesen allerliebsten Poesien gegenüber nicht schwer wird, sind sie einer mittleren Technik wohl erreichbar, zumal ein sorgfältig bezeichneter Fingersatz und, wie schon bemerkt, ein äußerst bequemer Klaviersatz mithelfen. Aber zierlich und gewandt müssen die Stücke gespielt werden, die sich ihren Gehalt nach auch im Konzertsaal hören lassen dürften.

P. Sherwood: op. 13, *Aphorismen;* (l.)—m. Verlag *Louis Oertel, Hannover.* Fünf Stücke feinerer Art, die nur einem gebildeten Geschmack zusagen werden, obwohl sie nicht gerade kühn oder neuartig sind. Die Titel heißen: Schäferidylle, Trauer, Wenn der Tag sich neigt, Ländliches Lied und Ständchen. *C. Kn.*

Alex. Eisenmann: *„Der junge Bachfreund".* Zwölf leichte Uebertragungen J. S. Bachscher Sätze für Violine und Pianoforte. Bei der gegenwärtigen regen Verbreitung und Hebung Bachscher Musik ist mit diesem Werkchen einem kleinen Bedürfnis abgeholfen. Dem jungen Violinspieler, dem im Gegensatz zum Klavierspieler gar keine Gelegenheit gegeben ist, sich schon frühzeitig an leichteren Originalstücken mit Bachscher Kunst vertraut zu machen, will der Herausgeber mit Uebertragungen von Chorsätzen und Klavierkompositionen entgegenkommen. Die Sammlung, bestehend aus Choralen, Menuetten, Gavotten usw. — durchweg in der ersten Lage und versehen mit nützlichen Bogenstrichbezeichnungen — wird deshalb dem jungen Geigervolk eine willkommene Gabe sein und zwar von doppeltem Wert, als sie das Gute mit dem Nützlichen gleich verbindet. *L. May.*

* * *

Autographen-Versteigerung. Kostbare Musikerbriefe und -manuskripte kommen bei *C. G. Boerner* in Leipzig Anfang Mai gelegentlich der Versteigerung der großen Autographen-Sammlung Dr. *Karl Geibel,* Leipzig, zum Verkauf. Aus den reichen Beständen dieser alten Leipziger Sammlung, die in den 70er bis 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts entstanden ist, sei folgendes erwähnt: eine ungedruckte Korrespondenz Johannes Brahms mit Dr. A. Schubring in Dessau, mehrere Briefe und ein hübsches Manuskript Haydns („Acht Sauschneider müssen es sein"), von Mendelssohn ca. 15 Briefe, ein Musikmanuskript und eine eigenhändige Zeichnung, von Mozart drei eigenhändige Briefe, dabei ein reizender an seine Frau, 30 Musikmanuskripte Rubinsteins, zwei wertvolle Briefe Schuberts, etwa 20, zum Teil ungedruckte Wagner-Briefe und ein ungedrucktes Manuskript Wagners, das für die Geschichte der Tannhäuser-Aufführung in Paris interessant ist, ferner schöne Briefe und Manuskripte von Bach, Bethoven, Orlando di Lasso, Dittersdorf, Mozart, Schumann, Weber u. v. a. Im Anschluß daran wird von C. G. Boerner in Leipzig die prachtvolle Stammbuch-Sammlung *Friedrich Warneckes* in Berlin versteigert. (Die Kataloge sind zum Preise von 3 M. zu beziehen.)

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 13 bringt zunächst ein Klavierstück: „Tango Braziliano". Es ist das zweite der drei brasilianischen Volkslieder, die der bekannte Berliner Tonsetzer *Gustav Lazarus* für Klavier bearbeitet hat. (Das erstere: Recitativo erschien in Heft 12.) Der Tango ist ein neuer Tanz, der anfängt, sich auch in Deutschland einzubürgern und viel Beifall findet. Unser Brasilianischer hat den Vorzug der Echtheit, es liegt was Naturwahres und Kräftiges in seinen volkstümlichen Rhythmen, zu denen die schmeichelnde Musik des mittleren Teils einen wirksamen Gegensatz bietet. Zweifellos wird dies originelle Stücklein mit Beifall aufgenommen werden. — An zweiter Stelle steht ein reizendes Liedchen: „Gleich und Gleich" von *Eugen Haile.* Wir haben schon früher einmal auf den begabten schwäbischen Komponisten hingewiesen. Demnächst werden wir unseren Lesern Näheres über ihn mitteilen.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 28. März, Ausgabe dieses Heftes am 6. April, des nächsten Heftes am 20. April.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

Rechtsanwalt N. Der Artikel steht im heutigen Hefte, selbstverständlich hätten wir die Zauberflöten-Aufführung in Berlin nicht unerwähnt gelassen. Bilder waren leider nicht zu haben. Besten Dank.

Abonnent in Nortorf. Na also! Das ist ein guter Standpunkt: „Dies gefällt mir und das nicht!“ Wenn nur alle Leute so ehrlich wären. Lesen Sie doch den Artikel „An das liebe Publikum“ nochmal durch. Es steht ja doch etwas anderes drin, als Sie herauslesen. — Feindschaft? I Gott bewahre!

Professor N. in F. Um welche Anfragen handelt es sich? Alle Fragen, die zu beantworten wir in der Lage sind, werden im Briefkasten sofort erledigt. Wenn Antworten je ausbleiben sollten, so bitten wir um nochmalige Anfrage. Dank für die Mitteilung, daß Fritz Bassermann in Frankfurt nicht Cellist, sondern Geiger ist.

B. Th. Besten Dank für die Mitteilung. Wir sind übrigens in Braunschweig versehen und bedauern deshalb, von Ihrem freundlichen Anerbieten keinen Gebrauch machen zu können.

F. S. in R. Wir bitten, uns nach der Aufführung des Werkes von Pater Hartmann einen kurzen Bericht zu senden.

Operette R. Br. in Wien. Unsere Artikel gegen die Wiener Operette haben einen Beifall in allen Kreisen der Leser gefunden wie nicht leicht andere. Selbstverständlich würden wir Ihre Erwiderung prüfen; es müßten aber schon überzeugende Gründe d a f ü r ins Feld geführt werden können.

Ingenieur K. in B. Wir geben n i c h t briefliche Antwort, wie schon so oft mitgeteilt. Außerdem bitten wir um Abonnementausweis.

Egmont. Wir raten Ihnen, sich die Egmont-Musik anzuschaffen. Sie ist billig im Klavierauszug zu haben und wird Ihnen Ihre Fragen beantworten. Was nützt es Ihnen z. B., wenn wir Ihnen die Zahl der Stücke angeben? Die Themen der Ouvertüre nach dichterischer Bedeutung auszulegen, müssen wir der Phantasie des Einzelnen überlassen. Betrachten Sie das Stück als Ganzes und seine großartige Charakteristik. Wozu jedes einzelne Thema mit einem Aushängschild versehen zu wollen.

W. H. in B. Es läßt sich leider nicht anders einrichten. Wenn eine Zeitung ihren ständigen Referenten an einem Orte hat, so muß sie auf dessen Berichte reflektieren. Aufgeschoben ist nicht aufgehoben. Wir danken für die freundliche Belehrung darüber, wie wir die Berichte zu veröffentlichen haben. Wir erinnern uns Ihrer genau als früherer gelegentlicher Mitarbeiter und begrüßen Sie als treuen Abonnenten. Ueber die letztere Eigenschaft wird mal nächstens ein Wort im allgemeinen zu sagen sein.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 23. März.)

Gunda M., Od. Ein sehr achtbares Können. Was Sie empfinden und erfinden, bringen Sie mit gewandter Feder zu gelungenem Ausdruck. Lieblich wirkt „Kinderwacht" durch den delikat behandelten Begleitsatz. Weniger sagt das nüchterne Wiegenlied zu. Warum geben Sie bei den gedruckten Liedern nicht auch die Dichter an?

A. B., Pr—tz. Ihre anspruchslosen Männerchorsätze bewegen sich alle auf demselben Niveau. Keiner will zünden. Es fehlt die bezwingende Eigennote. Ihr Talent sollte durch die Beschäftigung mit einer etwas vornehmeren Kunst aufgefrischt werden.

J. Sch—gg, A. Ihre gefühlstiefe Lyrik scheint inzwischen noch innigere Töne gefunden zu haben. Ein solches Schaffen trägt seinen Lohn in sich selber. Wie der Böcklinsche Eremit müssen Sie sich von himmlischen Zeugen umgeben und belauscht fühlen.

Al. R—gel, Pl. Sie wären für einen höheren Flug berufen. Ueberlassen Sie die Pflege der Marschmusik dem anspruchsloseren Können. „Abendfriede" fällt durch seine Dürftigkeit ab. Sie sollten mehr Anregung aus der Orgelliteratur schöpfen. Die Lieder sind nicht ohne Wärme.

Scheideweg. In gefühlsschwelgerischen Momenten scheint Ihnen manchmal die Korrektheit Ihrer musikalischen Gedankengänge zu entgehen. Trotz des vielen ansprechenden Gediegenen unter Ihren Liedern möchten wir nicht zu einer Herausgabe raten. Streben Sie im Weiterstudium einen höheren Grad von Vollkommenheit an. Nicht zu modern schreiben, solang Sie nicht durch ein bemeisterndes Können eine gewisse Selbständigkeit erreicht haben. „Bei dir" gefällt auch uns.

K. M—ller, Neum. Sie verfügen über eine Kantilene, die ebenso anmutig wie ausdruckskräftig ist. Die Durchführung zeugt von Geschmack und Erfahrung und man wird selten einem dilettantischen Schaffen in der Damenwelt begegnen, das ebenso leistungsfähig wäre.

L. R., R. Die „Nachtigall" dürfte etwas weniger gemessen einsetzen. Hier wäre wirbelnde Frühlingslust am Platz. Sonst bei trefflichem Satz sehr befriedigend charakterisiert.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Drei brasilianische Volkslieder.

II.
Tango Braziliano.

Gustav Lazarus, Op. 143.




cresc.
f
grazioso
p
pp
ben marc.
ff


p tranquillo
p
f
pp
f
cresc.
ff

Gleich und Gleich.

(Goethe.)

Eugen Haile.



XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Drei brasilianische Volkslieder.

II.
Tango Braziliano.

Gustav Lazarus, Op. 143.




cresc.
f
grazioso
p
pp
ben marc.
ff


p tranquillo
p
f
pp
f
cresc.
ff

Gleich und Gleich.

(Goethe.)

Eugen Haile.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1911 Heft 14

Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Der gemißhandelte Beethoven.

Von Prof. Dr. KARL FUCHS (Danzig).

Als ich im November vorigen Jahres der Redaktion dieser Zeitung die Erläuterungen oder Paraphrasen zu den Klavierwerken meiner sechs Komponistenabende zum Abdruck offerierte[1], ahnte ich nicht, daß meine kritische Begegnung mit Herrn *Frederic Lamond*, zu deren praktischer Ergänzung jene sechs Abende gedient hatten, nach neun Jahren noch ein Nachspiel haben würde, das, wie die „Vossische Zeitung" vom 8. Februar d. J. bemerkte, nicht zu den Alltäglichkeiten gehört. Dieses nötigt mich nun zu einer ausführlichen Beleuchtung der Vortragsweise des Herrn Lamond, die insofern ein über seine und meine Person hinausgehendes Interesse darbieten dürfte, als er in der konzertmäßigen Mißhandlung Beethovenscher und anderer klassischer Klavierwerke zwar eine Spezialität, aber leider ganz und gar keine Ausnahme ist. Anderseits muß ich nun wohl oder übel dieses Nachspiel und seine Ursachen erzählen, doch kann dies wiederum als ein Paradigma zu dem Buche „Kritiker und Künstler" gelten, in welchem ich 1898 das ganze Verhältnis zwischen beiden und zwischen „Tonkunst und Kritik" überhaupt erörtert habe.

Der Beethoven-Abend des Herrn Lamond, der mich mit ihm in kritischen Gegensatz brachte, hatte am 25. Januar 1902 stattgefunden. Im Jahre 1910 gab Herr Lamond abermals einen solchen Abend in Danzig. Von diesem meldete ich mich bei der Redaktion der Danziger Zeitung ab, um Verdruß zu vermeiden, stellte einen Vertreter, und die Redaktion hielt es deshalb nicht erst der Mühe für wert, mir Nachricht davon zu geben, daß Herr Lamond sich meine Kritik hatte verbitten lassen. Er konnte also meine Abwesenheit in diesem Konzert für den Erfolg seiner Maßregel halten. Diesmal, am 25. Januar 1911, bekam ich das Billett von der Redaktion zugesandt und besuchte nun der Wissenschaft halber das Konzert. Sich zu wandeln, ehrt einen Mann, das war die Meinung Bismarcks und Friedrich Nietzsches: nach neun Jahren, sagte ich mir diesmal, konnte sich der Künstler in Herrn Lamond, zwischen seinem 39. und dem 48. Lebensjahre, gewandelt, er konnte hinzu-, konnte auch „umgelernt" haben, wie ich mit 44 Jahren nach der ersten Berührung mit Riemann umgelernt habe, nur daß ich keinen so weiten Weg zu Riemann, zur Kunst der Phrasierung gehabt hatte, wie Herr Lamond ihn hätte gehen müssen. Er mochte diesmal nun geglaubt haben, daß die Redaktion der „Danziger Zeitung" gehorsamst seiner vormaligen widerrechtlichen Abwehr meiner Kritik nachwirkende Kraft beigelegt habe und sich in der Wahl des von ihr zu entsendenden Kritikers Vorschriften machen ließe. Nachdem er die 32 Variationen in c moll und die Sonate op. 110 gespielt hatte, schickte er seinen Beauftragten im Saal zu mir mit der Bestellung, er werde nicht weiter spielen, wenn ich morgen über das Konzert schriebe. Statt des Platzes mitten in der zweiten Reihe vom Podium, den mein Billett nannte, hatte ich für den Fall, daß ich wie 1902 nicht imstande sein würde, die Vortragsweise des Herrn Lamond bis zu Ende des Konzertes zu ertragen, einen leeren Eckplatz drei Schritte vom Ausgang benutzt, der dem Podium gegenüber liegt, um mich eventuell unauffällig aus dem Saal zu entfernen. So konnte ich dann auch den Besteller auffordern, außerhalb des Saales mit mir weiter zu verhandeln. Dort wurde mir erklärt, Herr Lamond habe geäußert, er k ö n n e nicht weiterspielen, wenn ich morgen referieren würde. Einen Ausschluß meiner Person bedeutete das nicht, immerhin ging ich nun gern, schon weil ich nach öffentlichem Empfang einer solchen Bestellung nicht ruhig wie ein Russe hätte weiter zuhören können. Die Bestellung war mit etwas gedämpfter Stimme erfolgt, sicher aber für zwanzig Personen im Umkreis hörbar gewesen. Außerdem wollte ich in Erinnerung an meine 1902 nach Berlin an die „Musik" abgegebene Kritik auch die Nerven des Pianisten schonen, weil dieselbe Erinnerung für ihn wirklich geeignet war, ihn zu decontenancieren, wenn er sie sich nun einmal so zu Herzen nahm, gleichviel w i e er sich jene Kritik entstanden dachte. Er selbst hat sich auf sie bezogen, ausdrücklich im Unterschiede von dem weiter unten mitgeteilten Danziger Referat. Ob Herr Lamond mit der Angabe dieser Ursache, nicht weiter spielen zu wollen, beim Danziger Publikum viel Glück gehabt hätte, lasse ich dahingestellt. Jedenfalls wollte ich den öffentlichen Skandal vermeiden. Später erfuhr ich, daß Herr Lamond, obwohl sein Bote nach spätestens fünf Minuten zu ihm zurück war, von diesem bereits in Hut und Mantel außerhalb des Künstlerzimmers angetroffen wurde. Eine Minute später, und der ganze Unwille des Publikums über den eingebüßten Hochgenuß wäre nach polnischem Abschied des Künstlers auf mich abgewälzt worden. Hätte ich jenen eigentlich mir zukommenden Platz eingenommen, so wäre dies aus naheliegenden Gründen doch nicht ausgeblieben; denn dorthin hätte der Besteller sich durch polizeiwidrig engen Abstand der Stuhlreihen durchkämpfen und dann mitten unter dem Publikum sprechen müssen.

[1] Diese Aufsätze werden demnächst hier erscheinen. *Red.*

Die Kritik in der „Musik“ war entstanden, indem mein damals sechswöchentlicher Bericht an diese Zeitschrift am 29. Januar 1902 gerade fällig war und ich völlig arglos vor aller Berührung mit dem Spiel oder der Person Lamonds der Redaktion vorgeschlagen hatte, noch eine Post abzuwarten, damit ich den Bericht über das am Abend jenes Tages bevorstehende Konzert noch beigeben könnte. In diesem zufälligen Zusammenhang der Umstände entstand eine Nachtkritik, die einzige, die ich in 24 Jahren geschrieben habe, — recht ab irato, unmittelbar nach dem empfangenen, allerdings mein ganzes Innere qualvoll empörenden Eindruck. Ihrem rein sachlichen Inhalt nach kann ich diese Kritik nicht zurücknehmen, um so weniger, als der am 25. Januar dieses Jahres von der Vortragsweise des Herrn Lamond empfangene Eindruck bei mir genau der nämliche war.

Immer aber hatte jener Bericht den Fehler der Nachtkritik, d. h. der mangelnden Distanz vom Erlebnis, der „ungebändigten“ Empfindung. Am anderen Morgen hatte ich mich wenigstens so weit in der Gewalt, daß ich in der „Danziger Zeitung“ (No. 32) schrieb wie folgt:

„Dante schreibt an einer Stelle seiner Divina commedia vor, *di non dire il vero, quando egli ha faccia di menzogna*, d. h. die Wahrheit nicht zu sagen, wenn sie das Angesicht der Unwahrheit trägt. Aus diesem Grunde enthält Referent sich der näheren Kundgebung seines Urteils über Herrn Lamond als Beethoven-Spieler par excellence, indem dieses Urteil sachliche ausführliche Begründung erfordern würde, die an dieser Stelle zu geben technisch unmöglich ist. Das Urteil müßte demgemäß unmotiviert und gegenüber der über Herrn Lamond verbreiteten Meinung unwahr erscheinen.“

Diese Aeußerung beweist, daß mir an der Sache, nicht an dem Angriff gelegen war, und sachlicher konnte ich gewiß ferner nicht verfahren, als mein Urteil durch die Tat mit jenen sechs Konzerten sofort zu ergänzen, mit denen ich mich dem vergleichenden Urteil der Kenner stellte. Ob Herr Lamond davon Kenntnis gehabt hat, weiß ich nicht.

Seine Bestellung an mich, mit der von mir unter der Androhung eines öffentlichen Skandals in Zeugengegenwart verlangt wurde, ich solle im Widerspruch mit meinem Auftrage mich verpflichten, das Referat am anderen Tage zu unterlassen, ist im Sinne des Gesetzes eine erhebliche öffentliche Beleidigung, für die dem Besteller nicht einmal die Wahrnehmung seiner berechtigten Interessen zu statten gekommen wäre, denn die Voraussetzung der Bestellung war, daß mein Bericht entweder sachunkundig oder böswillig oder beides werden würde. Die Absurdität lag darin, daß ich selbst mir dies durch meine Einwilligung, zu schweigen, auch noch sofort attestieren sollte. Indessen, in der Erinnerung an jene Nachtkritik, obwohl auch sie auf die Anführung sachlicher Gründe gestützt war und mindestens keine persönliche Beleidigung enthielt, sah ich von der Ungesetzlichkeit und Ungebührlichkeit des von Herrn Lamond beliebten Verfahrens ab. Ich konnte dies um so eher, als ich, um mein Urteil über seine Vortragsweise auf die Basis seiner gegenwärtigen Leistung zu stellen, soeben in aller Ruhe mehr als genug, nämlich die beiden genannten etwa 25 Minuten ausfüllenden Nummern des Programms gehört hatte.

Das bloße Recht kann in diesen Dingen nicht das letzte Wort haben, weil es die psychischen Momente, die in solchen Lagen eintreten, nicht in den Bereich seiner Erwägung ziehen kann. Ob ein Klavierspieler eine Aufregung überwinden kann, wie die, in welcher Herr Lamond sich mit oder ohne Grund nun einmal befand, d. h. ob er seinen künstlerischen Fähigkeiten entsprechend weiterspielen kann, ist Sache der Persönlichkeit. Noch viel zweifelhafter dürfte es freilich sein, ob ein Kritiker nach Empfang einer solchen öffentlichen Attacke noch unbefangen zuhören kann, so unzweifelhaft sein Recht ist, dennoch im Saal zu verbleiben. Ich nehme natürlich an, daß Herr Lamond meine Anwesenheit erst nach dem zweiten Stück bekannt geworden war. *„Summum jus, summa injuria.“*

Allerdings müßte jemand, der sich eine so hohe und heilige Mission zutraut, wie die, als Beethoven-Apostel von Jahr zu Jahr, von Stadt zu Stadt, von Land zu Land zu reisen, sich ein ganz anderes Verhältnis zur Kritik gestatten, als sich nach neun Jahren gedrungen zu fühlen, auf eine noch so stark abfällige Kritik von sechs Zeilen in dieser Weise zu reagieren. Die letzte Quelle aller Kritik ist die Kunst selbst, wie sie von genialen Künstlern ausgeübt wird. Auf dem Gebiete der Reproduktion tritt dies fast noch deutlicher zutage als auf dem der Produktion. Ein Theoretiker, der es vermocht hätte, durch Beobachtung und Scharfsinn aus den Vorträgen eines Liszt die Lehre von Metrik und Rhythmik gleichsam als Niederschlag zu gewinnen, würde das Problem dieser Lehre gelöst haben. Riemann gewann sie aus den Vorträgen H. v. Bülows allerdings nicht auf diesem Wege, sondern indem er gleichsam zu Ende dachte und theoretisch zu Ende führte, was phraseologisch als Wollen und Streben in Bülows Klaviervorträgen erkennbar wurde. Wenn Herr Lamond sich als Beethoven-Apostel hätte fühlen dürfen, so hätte ihm allenfalls eine im Unterschiede von bloßer Lobhudelei mit Geist lobende Kritik angenehm sein können, im Prinzip aber hätte er sich als den berufenen Lehrer seiner Kritiker fühlen und jede abfällige Kritik ihm gleichgültig sein müssen. Dieses Hochgefühl hat Herr Lamond nicht bewiesen, und er hat in der Tat kein Recht darauf.

Nach Lage der Sache habe ich natürlich keinerlei Verpflichtung, mit meinem sachlichen Urteil über seine Wiedergabe der Stücke zurückzuhalten, die zu hören mir am 25. Januar d. J. von Herrn Lamond bis zu dem Zeitpunkt seines Ansinnens vergönnt war. Ich muß immerhin wünschen, die Empörung begreiflich zu machen, in der ich jenes flammende Referat nach Berlin sandte; aber wie diese, so muß auch jede andere persönliche Rücksicht schwinden, wenn ein Klavierspieler mit dem Anspruch auf den Beruf, ja auf das Auserwähltsein zum Beethoven-Apostel auftritt. Ich protestiere sachlich aufs nachdrücklichste von neuem gegen einen solchen Beruf des Herrn Lamond. Es kommt nun darauf an, den Zustand zu beleuchten, in welchem es möglich wird, daß ein Beethoven-Spiel wie das des Herrn Lamond einen jedes ehrliche Streben aufs tiefste entmutigenden Beifall beim Publikum findet, indem nachgewiesen würde, daß die Vorträge des Herrn Lamond auf Schritt und Tritt Fehler enthalten, auf Grund deren man ihm künstlerischen Geschmack, Kenntnis der Gesetze der Rhythmik und die Pietät für den Autor absprechen muß. Dieser Zustand hat seine letzten Ursachen in dem gegenwärtigen allgemeinen Zustand der praktischen Musiklehre, er übt die Wirkung aus, daß die grausamsten Zerrbilder, sei es von Beethoven oder von Chopin oder anderen Klassikern für Wahrheit, für echte Kunst genommen werden. Es gilt also, was hier vorgebracht wird, gar nicht Herrn Lamond allein. Ohne den allgemeinen, noch das Unbeschreibliche möglich machenden Zustand wäre auch er nicht möglich. Allenfalls unterscheidet sich Lamond von jüngeren Klavierspielern dadurch, daß wenn sie auf ihre Art Zerrbilder zum Vorschein bringen, man in aller Verzweiflung wenigstens noch das Gefühl eines Strebens bei ihnen hat: sie wollen doch geistreich, persönlich sein, sie experimentieren, während Lamond bei seinen 48 Jahren mit einer gewissen bleiernen Assurance auftritt, die überzeugend auf das Publikum wirkt. Alles, was er spielt, ist bei ihm durch die hundertfache Wiederholung fest, typisch geworden, als könnte es gar nicht anders sein. Dazu kommt, wie gegenüber anderen Künstlern die falsche Schätzung der trivialen Momente, d. h. der Gedächtniskraft und der Ausdauer. Ausdauer hat auch ein Hausknecht, obenein strengt das nicht an, was man kann, und was einer so viel üben mußte, ehe er es öffentlich spielen darf, muß er wohl oder übel doch einmal auswendig behalten. Das bedenkt niemand, man glaubt eben in diesem Falle nur, daß wenn jemand viel

Beethoven spielt, er auch wirklich in Beethovens Sinn spiele. Hielt man doch auch seinerzeit Frau Essipoff für eine Chopin-Spielerin par excellence, bloß weil sie immerfort Chopin spielte und — man denke! — auswendig! — Ja, ganz „auswendig"!

* * *

Ehe ich nun zu dem Beweise der elementaren Fehlerhaftigkeit der Lamondschen Vortragsweise übergehe, wiederhole ich, daß ich ebensogut das Spiel eines anderen Tagesvirtuosen im gleichen Sinne zum Gegenstand wählen könnte. Dies ist vor einigen Jahren auch bereits in bezug auf die nämliche Sonate op. 110 von Beethoven geschehen, und es liegt eine Anklageschrift bei mir bereit, die ich nun auch in einer Fachzeitschrift veröffentlichen werde — sie nennt den Namen des Inkulpaten nicht, weil mir nicht an persönlichem Angriff, sondern an der Kennzeichnung des elenden Zustandes der Solovortragskunst liegt, wie sie am Klavier geworden ist. Im vorliegenden Fall, der ohnedies bekannt geworden ist, bin ich jedoch der Angegriffene, insofern meine Kritik von 1902, sofern s i e ein Angriff war, verjährt ist. Auch möchte ich noch einige andere Bemerkungen vorausschicken, die das Verhältnis meiner Nachweise zu Riemanns Lehren bezw. Bülows Beethoven-Ausgabe betreffen.

In der Zeit seit Bülows Ausgabe der Sonaten Beethovens von op. 54 bis 111, so groß ihr Fortschritt über das tote Beethoven-Spiel eines Mortier de Fontaine auch war, hat sich der Bereich dessen, was wir über Vortrag wissen können, durch Riemanns Lehren und Ausgaben ohne Vergleich erweitert. Wir sind, um über einzelne Stellen das Richtige feststellen zu können, nicht mehr auf das problematische Prinzip H. v. Bülows angewiesen, das er in seiner Beethoven-Ausgabe als „die instinktive Logik der interessanten Subjektivität" bezeichnet, so gewiß wir anderseits für das Ganze und Innere eines Vortrages das, was Bülow in seiner Weise als interessante Subjektivität bezeichnet, die begabte Persönlichkeit nicht entbehren können. Der Pfadfinder für das Richtige im einzelnen ist die begabte Persönlichkeit doch wiederum nur in ihren genialsten Erscheinungen, und deren Einfluß wird nicht allgemein, weil ihre Wirkungen verstreut oder auf ihren näheren Umgangskreis beschränkt bleiben, wie die glücklichen Zuhörer von Liszts Matineen in der Hofgärtnerei zu Weimar ein solcher Kreis waren. Selbstverständlich ist aber Genialität nicht mit dem im einzelnen nachweislich Falschen vereinbar, höchstens noch Talent, das unter dem Druck falscher Tradition sich nicht hat entwickeln können. Im einzelnen aber können wir jetzt in Hunderten von Fällen Fehler technisch beweisen, wo der Lehrer, der Kritiker, wenn er das Richtige fühlte, bisher auf mehr oder weniger geistreiche Redewendungen angewiesen war, um es zu bezeichnen. Es ist bekannt, daß Bülow als Lehrer darin exzellierte und persönlich höchst anregend wirkte. Wer aber jetzt aus Riemanns Lehren und Ausgaben mit immer steigender Freude (wie sie mich seit Jahrzehnten begleitet) jenes Wissen erworben hat, durch das die Empfindung für das Richtige an Sicherheit und Intensität so viel stärker wird, der wird zunächst elementare Verstöße gegen das beweisbar Richtige im gleichen Maße als stärker aufregend und revoltierend empfinden. Ich beschränke mich in der folgenden Auswahl von Beispielen aus dem Vortrage des Herrn Lamond vom 25. Januar d. J. auf solche elementaren Verstöße, wie sie sich der Wahrnehmung aufdrängen und sich der Erinnerung absolut zuverlässig einprägen. Ich könnte sie leicht vermehren. Natürlich wechseln sie bei einem Spieler, der schon gegen solche elementaren Verstöße unempfindlich ist und sie so häuft, mit Fehlern höherer Ordnung, die das geschulte Gefühl nicht weniger verletzen, die aber sich der Beschreibung auf dem Papier mehr oder weniger entziehen, oder bei denen die Genauigkeit der Erinnerung etwa wegen der Feinheit der erforderlichen Beobachtung bestritten werden könnte. Ich wähle sie auch fast ohne Ausnahme so, daß sie ganz ohne Riemann, auch ohne Bülow schon aus dem schlichten Notenbestande und den einfachsten Regeln der Kunst bewiesen werden könnten, bediene mich aber natürlich hie und da des Vorteils der Beweisbarkeit aus den Lehren und Ausgaben Riemanns der größeren Kürze wegen. Uebrigens sollte man meinen, daß nachdem diese Lehren unbestritten ein Vierteljahrhundert alt sind und seit 1903 in Riemanns „System der Metrik und Rhythmik" abgeschlossen und verständlich vorliegen, mindestens jedem öffentlich wirkenden Vortragskünstler auch für die subtileren Dinge die Pflicht erwachsen wäre, sich das bei einigem Talent und gutem Willen daraus zu Schöpfende angeeignet zu haben und zu praktizieren.

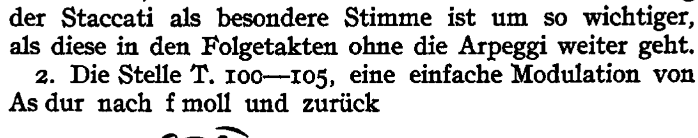
1. Im ersten Satz der Sonate op. 110 hat Beethoven in T. 11—19, T. 70—75, T. 108—110 über jedes erste von vier 32steln Staccato-Punkte gesetzt; Riemann hat mit vollem Recht diese Noten je zwei an einem Achtelbalken als Stimme mit scharfen Staccato-Zeichen herausgeschrieben. Dies nötigt dazu, den Takt etwas streng zu markieren, wenn auch nicht ohne die agogische Modifikation durch die weitgedehnten natürlichen crescendo und decrescendo der Phrase. Es gibt durchaus kein Recht für den Spieler, solche durch ganze Reihen von Takten fortgesetzte Vorschriften des Autors zu ignorieren. Aesthetisch gesprochen — wovon die Verbindlichkeit der Vorschrift jedoch gar nicht abhängt — sind es Lichter, die auf die wechselnd erd- und himmelwärts flutenden Luftwellen der Arpeggi aufgesetzt sind, und Zeichen einer feierlichen, leise ekstatischen Spannung. Läßt man sie weg, so entsteht eine weichliche, rein elementare Wirkung der Harmonien, und da die Bässe allein die melodische Linie nicht geben können und sollen, so entstehen durch diesen Fehler schon drei ziemlich lang andauernde, fast ausdrucksleere Stellen. Die Behandlung der Staccati als besondere Stimme ist um so wichtiger, als diese in den Folgetakten ohne die Arpeggi weiter geht.

2. Die Stelle T. 100—105, eine einfache Modulation von As dur nach f moll und zurück



hat H. v. Bülow zwar auch nicht verstanden, indem er sie als eine Reihe von Trochäen beschreibt, als könnte der verminderte Septakkord auf dem ersten *des* „trochäisch" an dem As dur-Akkorde hängen, statt ins Folgende zu modulieren. Bülow spricht a. a. O. des längeren von „Trochäen" — man kann diesen Begriff aber auch bildlich nicht von Kürzen gebrauchen, die auf Längen von fünffacher statt zweifacher Dauer folgen. Er schreibt infolgedessen vereinzelte decrescendo-Motive vor, was zu dem schwerfälligen, auch taktwidrigen Vortrage verleitet, der wie bei A zu schreiben wäre. Vollends gibt es aber kein Recht, diese Längen auf triolische ♩ zu kürzen und wirklich trochäisch, in beschleunigter Bewegung mit Herrn Lamond wie bei B zu spielen,

A



B



gleichsam ängstlich, wie um über die auf dem Klavier für unmöglich gehaltenen Synkopen hinwegzukommen. Mit der Riemannschen Notierung, die ich oben wiedergebe, werden sie verständlich. Aber schon dem Originaltext gegenüber war Lamonds Ausführung (B) einfach falsch, notenwidrig.

3. Hans v. Bülow wußte es vor ca. 50 Jahren noch nicht, aber ein spezifischer Beethoven-Spieler müßte es heut schlechterdings wissen, daß das Scherzo derselben Sonate mit normaler Periode, also mit leichtem ersten Takt beginnt und noch drei solche schlichte Perioden folgen. (In der vierten absorbiert die Generalpause das ganze dritte Taktpaar, so daß die Pause sehr einschneidend sein muß.)

Wenn also heute noch jemand so spielt wie bei A hier statt wie bei B, so hätte er auf die Angabe: „Das ist meine



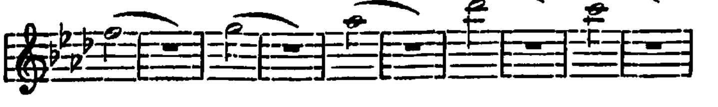
Auffassung", die Antwort zu gewärtigen: „Nein, mein Lieber, Sie verwechseln die schweren Takte mit den leichten, und umgekehrt." Diese Verwechslung ist aber nichts als ein Fehler, den man je länger je mehr als einen groben elementaren Fehler erkennen und bezeichnen wird. Leider ist das Bewußtsein des auftaktigen Wechsels von leichten mit schweren Takten allerdings erst durch Riemann wieder erwacht. Soll daraufhin hier eingewendet werden, die Einsicht in den Sachverhalt sei noch zu jung, um allgemein verbindlich zu sein, so wäre zu erwidern, daß der Künstler der Allgemeinheit eben v o r a n s c h r e i t e n muß, und 20 Jahre seitdem der Text von Riemann phraseologisch richtig bezeichnet ist, wohl eigentlich genug wären, um sich mit einer so offenbaren Wahrheit zu befreunden.

4. Bei der Verwechslung von leicht und schwer bewendet es natürlich auch bei Herrn Lamond nicht, sondern der Vortrag ist allgemein noch volltaktig, als könnte — wie freilich Bülow es auch in diesem Falle wiederum irrtümlich annimmt — der verminderte Septakkord zu dem g oben, statt vorwärts zu modulieren, also motivisch Anfangsbedeutung zu haben, an dem f moll-Akkord des as als weiblicher Motivschluß hängen. Die zweite Phrase begünstigt allerdings das Mißverständnis, das darum doch nicht weniger ein Mißverständnis ist. Die Tonrepetition c c in der Melodie trennt die Motive. Will man den „Tadel" in diesem Falle ungerecht finden, so ist er doch richtig. Ich führe den Fall hier an, weil er mit zu denen der unstreitigen Wahrnehmbarkeit des Fehlers gehört.

5. Wenn aber jemand wie Herr Lamond und andere Salonpianisten das Mittelsätzchen in flinken Sechzehnteln statt in sanft gleitenden Achteln ausführt, so braucht man allerdings keinen Riemann, auch keinen Bülow dazu, eine solche Verdoppelung des Tempos, die keine Spur der Rechtfertigung durch den Text oder den Autor für sich hat, gleichfalls als einen schweren Fehler zu erkennen. Für die Verdoppelung der B e w e g u n g hat der Autor durch die Unterteilung der Taktzeiten („die Notenbewegung") gesorgt und niemand ist befugt, daraufhin auch noch das Tempo zu verdoppeln, wenn auch allenfalls eine leise Animation des Tempos damit unwillkürlich Hand in Hand gehen wird. Die Verdoppelung ist nicht mehr aus einer Ansicht, sondern kaum anders als aus der Absicht zu erklären, mit der Stelle, die dann schwerer zu spielen ist und brillanter klingt, Effekt zu machen. Die Einheit des Tempos als Grund- und Durchschnittsmaß ist ein Grundgesetz, gegen das keine Privatansicht etwas gilt.

6. Wenn jemand weiter in dieser Stelle die berühmten,

A



B



in die schweren Takte fallenden Pausen am Schluß dieses Scherzo gänzlich ignoriert und in vollem Allegro so spielt wie oben bei B, wie Herr Lamond es ganz unzweideutig tat, so sind wir zwar erst seit Riemann über die Bedeutung solcher betonter Pausen unterrichtet, aber wer sie so völlig ignoriert, spielt doch immer nicht, was offenkundig und unzweideutig von des Autors Hand dasteht! Bülow hätte jeden seiner Schüler vom Klavier gestoßen, der sich dergleichen erlaubt hätte. Natürlich spielte Herr Lamond dann auch die Achtel unter der Fermate am Schluß des Scherzo als völlig indifferente flinke Figur.

7. Die Fuge, dieses weihevolle Symbol einer fernen Hoffnung auf Genesung, hatte freilich, was die innere Struktur ihrer Perioden betrifft, H. v. Bülow auch noch nicht erkannt; er hätte aber fraglos sie und ihre dynamischen und agogischen Wirkungen mit dem Entzücken erkannt, das dabei für den fühlenden Musiker gar nicht ausbleiben kann. Er blieb davon, auch von der Sicherheit des Gefühls dafür noch weit genug entfernt, das beweisen die Vorschriften in seiner Ausgabe, aber er ist dort und war am Klavier doch bemüht, die Fuge zu beleben, zu beseelen. Er war so weit wie möglich von der beschämenden Ansicht entfernt, daß es bei einer Fuge nur auf den Kontrapunkt und nicht auf ihren seelischen Gehalt ankomme (den man darum doch absolut nicht als „sentimental" mißzuverstehen nötig hätte). Er hätte und hat niemals daran gedacht, daß man da also „einen Ton wie den anderen" und das Ganze von A bis Z in Bewegung und Schattierung einen Takt wie den anderen („objektiv", wie man das eine Zeitlang nannte) abzuspielen habe. Schon von vornherein kommt es dabei zu keinem ehrlichen piano, und so blieben denn auch die piano-Vorschriften des Autors in T. 38, 42, 53 (!), 83, 87, 89, 97, 107 in dem Spiel vor etlichen Hunderten von Menschen von Herrn Lamond gänzlich unbeachtet. — Es „wirkt" ja mit den vielen p. im Konzertsaal nicht!

8. Dafür wurden dann, freilich sehr „wirksam", Oktaven, die an sich schon die Bässe T. 75 und folgende, T. 103 und folgende im forte hinreichend verstärken, unter Lamonds Fäusten zu klotzigen Elephantentritten, einer wie der andere herausgedonnert, und während Cello und Kontrabaß zur Instrumentation genügen würden, erschienen Posaunen, Tuba und Saxophon hinzugedacht, selbstverständlich T. 107 und folgende ohne das vorgeschriebene Untertauchen in ein piano. „Respekt vor dem Buchstaben p", ließ Richard Wagner an den Zugängen zum Orchester in Bayreuth 1876 anschlagen, und er hatte wahrlich vor dem Buchstaben f das Fürchten nicht gelernt!

9. Bülow hat solche Vorschriften n i e ignoriert, weil er ihre innere Bedeutung für den Periodenbau fühlte. Die Anklage kann sich also auch hiefür, gegen den absolut uniformen und monotonen Vortrag, auf den einfachen Text berufen. Ist nun die Gleichmacherei in der D y n a m i k ein von aller bloßen Ansicht unabhängig zu verurteilender Frevel gegen die Kunst und den Autor, der den Wechsel darin vorgeschrieben hat, ein Frevel, den ein Bülow, wie gesagt, bei aller Stärke seines Selbstvertrauens absolut nie begangen hat, so kann man die Fehlerhaftigkeit des damit Hand in Hand gehenden a g o g i s c h e n *„trop nei"*, dem, der sie nicht fühlt, heute mit der Analyse durch die Riemannschen Rangzahlen der Periode b e w e i s e n. Da ereignen sich Schlußbestätigungen, zweitaktig wie in T. 89, eintaktig wie in T. 64 (!), ein dreitaktiger Halbschluß T. 97—100, Wiederholungen des zweiten, vier des dritten Taktpaares, T. 46. 72. 85. 111. Reduktion des dritten Taktpaares auf einen Takt (T. 82), Rückdeutungen schweren achten Taktes in leichten ersten Takt 48 u. 103 — Dinge, die sämtlich die Tempobehandlung im Flusse des Ganzen fortwährend beeinflussen, ohne irgendwo zu un-

organischem Schwanken zu nötigen. Ein stark und rein empfindender Musiker — und wer anders darf sich zu einem Beethoven-Interpreten aufwerfen? — fühlt das wenigstens durch, und dann hindert es ihn an dem groben mechanischen Tempo des Herrn Lamond — die Kritik aber ist hier wiederum in dem Vorteil, das, was sie als unästhetisch empfindet, jetzt als falsch beweisen zu können (ich meine den kleinen Prozentsatz der sachkundigen Kritik).

10. Endlich die Coda der Sonate op. 110, dieses Bild der heiligen Ungeduld, die aus irdischen Schranken hinausstrebt, wie sie öfter in den letzten Sonaten und Quartetten von Beethoven mit belebtem Flügelschlage zutage tritt, — ja darf man dergleichen wie eine gemeine Opernstretta behandeln, oder technisch gesprochen, darf man schließlich ohne jede authentische Anregung oder Vorschrift 32tel spielen, wo doch immer noch 16tel geschrieben stehen? Darf man wiederum das Tempo verdoppeln, wo der Autor schon rhythmisch für die Verdoppelung der Bewegung gesorgt hat?, also wo mehr nicht als eine natürliche Animation, in diesem Falle allerdings eine zunehmende, indiziert ist? Bleibt das vorgeschriebene Tempo nicht die Norm? d. h. das Durchschnittsmaß, auf das die Steigerung zu beziehen möglich bleiben muß?

11. Der entgegengesetzte Fehler, doppelt so langsames Tempo, wo die Notenbewegung bis auf die Zählzeiten reduziert ist, blieb natürlich auch nicht aus: die vorletzte der c moll-Variationen, die das Tempo des Themas



nur wenig herabsetzt, erschien forte, jedenfalls durchaus nicht piano, in großen, durchweg gleich starken Orgelakkorden aufs Doppelte verlängert, wie wenn Beethoven wie bei B geschrieben hätte.

12. Daß in dem Thema das as phraseologisch nicht zu dem vorangehenden g gehört, sondern von ihm durch fühlbare



Cäsur getrennt bleiben und seinerseits in die folgende („betonte") Pause phrasieren muß — diese Kenntnis oder das entsprechende Gefühl könnte man heute doch wohl, als in dem Sinn der Harmonien begründet, von jedem einigermaßen geschulten Musiker, und müßte es mindestens von jemandem verlangen, der wie gesagt fort und fort als auserwählter Beethoven-Interpret auftritt. Dann ist allerdings auch fis' schon Auftakt und die Version nach den ⌴ oben ist falsch. Vom Richtigen war nun bei Herrn Lamond nichts zu spüren. Wie sollten aber jemandem, der das Thema falsch phrasierte, bei der Strenge dieser Variationen diejenigen richtig geraten, die zum selben Fehler Anlaß geben? Das ist nur in vier von den 32 Variationen nicht der Fall: No. 10, 11, 17, 22.

13. Von der 22. Variation sagte H. v. Bülow: die imitierenden Bässe sollten den gleichen Phrasen der rechten Hand gleichsam „auf den Leib rücken". Es ist darin wie ein Kampf zwischen Fortwollen und nacheilendem Festhalten, „zwei Prinzipe", wie Beethoven einmal dergleichen bezeichnet hat. Herr Lamond spielte aber ganz unzweideutig mit doppelt so schneller Tonfolge, zwei Takte des thematischen Tempos in einem, ohne Pausen, als hätte Beethoven so geschrieben:



Wenn das nicht eine unerhörte Willkür ist, ebenso wie die entgegengesetzte in dem Beispiel 11, so will ich nie von Beethoven etwas verstanden haben.

Die Grenze für alles, was noch soll „Auffassung" heißen dürfen, ist, daß dabei nie etwas entstehe, was der Komponist hätte schreiben können, wenn er es so gewollt hätte. Es darf sich dabei immer nur um umschreibbare Werte handeln, das natürliche Korrektiv dafür, daß man in Noten keine anderen als metronomische Werte schreiben kann. Es ist damit nicht gesagt, daß phrasierende Zeitzugaben nicht auch recht erheblich sein könnten, wenn sie nur irrational, also unschreibbar bleiben. Die reproduktive Inspiration aber bringt schreibbare Werte nicht hervor.

In anderen Fällen gehörte schon gar keine Beobachtung mehr dazu, sondern wenn man das Werk kennt, müßte man taub sein, es nicht zu hören, wenn ein Spieler z. B. sich solche Dinge zuschulden kommen läßt, wie am Anfang der letzten Variation, wo Beethoven schreibt:



bei * g, f, fis die untere Oktave hinzuzunehmen, was Beethoven schon wegen des entstehenden üblen Klanges unterlassen hat. Zugleich stört es die mindestens für f und fis bei * anzunehmende auftaktige Bedeutung. Im Jahre 1807, wo diese Variationen mit der Coriolan-Ouvertüre entstanden sind, hörte Beethoven mit tauben Ohren präventiv den Mißklang, den Herr Lamond ihm a. a. O. aufbürdet.

15. Die Kolossalverstärkung von Bässen, wo Oktaven geschrieben stehen (No. 7), fällt eigentlich auch schon unter den Gesichtspunkt der Unmöglichkeit, sie nicht mißfällig wahrzunehmen, wie jene Miß-Griffe (No. 15) im eigentlichsten Sinne des Wortes.

16. Dazu kamen noch in wiederholten Fällen unerträglich-unrhythmische Rucke durch Halbierung der Schlußwerte einzelner Variationen (wiederum schreibbar), als wären sie Auftakte zur nächsten Variation, so daß dem Hörer keine Möglichkeit blieb, die je vorige Variation als abgeschlossen zu verstehen, sie in seinem Bewußtsein als vollendet zu registrieren, wie die Experimentalpsychologen es ausdrücken würden.

17. Endlich trat auch der rein technische Mangel an Deutlichkeit, das Hinweghuschen besonders über Schlüsse von laufenden Figuren wie vor neun Jahren wieder an dem Spiel des Herrn Lamond hervor, so daß ihm noch nicht einmal die technische Unfehlbarkeit nachzurühmen ist, mit der unsere Seelenlosen doch sonst aufzuwarten pflegen, und zwar in viel schwierigeren Aufgaben, als Beethovens Sonaten darbieten, denn mit der Technik von Cramers Etüden sind op. 2 bis 90 nebst op. 110 zu bewältigen. Das ästhetisch Schwerste von op. 110 ist technisch immer noch kinderleicht.

Man wird zugeben, daß es in allen hier von 1 bis 17 zitierten Fällen sich um Unterschiede von einer Stärke handelt, daß sie sich dem kundigen Hörer beleidigend aufdrängen und dem unkundigen in ihrer Gesamtheit das Bild des Werkes total fälschen. Jeder einzelne von ihnen hätte Beethoven, wie man ihn aus den Biographien kennt,

zum höchsten Zorn gereizt, ebenso wie der Bericht von ihnen nichts weiter voraussetzt als die einfache Ehrlichkeit des mit dem Werke genau vertrauten Berichterstatters, von allen noch viel zahlreicheren Fällen abgesehen, die obschon ebenso gewiß, auf dem schriftlichen Wege eben weniger leicht mitteilbar sind und den Bericht zu einem Buche, wahrlich einem allerseits unerfreulichen, ausdehnen müßten. Die Wirkung aller dieser Absurditäten des Vortrages brauche ich keinem Kenner weiter auszumalen, um ihm das Gefühl der Empörung des Kritikers begreiflich zu machen.

Für unsereinen handelt es sich dabei um Heiligtümer und nicht nur um solche der eigenen „lieben Seele", sondern, da von Beethoven die Rede ist, um Heiligtümer auch der Nation. Wem das keine Tortur ist, sie willkürvoll gefälscht, ja geschändet zu hören, der hat nie geahnt, wie es in der Seele eines deutschen Musikers aussieht.

Das Verhältnis zwischen Kritiker und Künstler nimmt dabei freilich unter Umständen wie in diesem Falle eine Schärfe an, die jeden Kompromiß, jede Verständigung ausschließt, solange der Wissende und Beweisende nicht als der zum Lehren Berechtigte anerkannt wird.

Indessen, was liegt zuletzt an einem schließlich auf das persönliche Gebiet geratenden Konflikt? Worauf es ankommt, ist zuletzt das Licht, das solcher Kontrast und Konflikt, angenommen, die Kritik sei richtig und ehrlich, auf den Zustand der Lehre und des allgemeinen Musikgefühls wirft, das in letzter Instanz auch von der Lehre abhängt. Daß das Soloklavierspiel bei einem Zustande des tiefsten und fürs Erste unheilbaren Verfalls angekommen ist, unterliegt, wie man mit Trauer sagen muß, gar keinem Zweifel mehr, die Godowski, Carreño, Ansorge, Schnabel, Bruno Hinz mit ihrem bedingungslosen Individualismus an der Spitze, solcher Typen wie der Herren Eisenberg, Grünfeld, die uns zuletzt in Danzig heimgesucht haben, gar nicht zu gedenken.

So entmutigend der Beifall, der dem Unechten bis zur Frenesie gezollt wird, denn auch für jedes ehrliche Streben auf diesem Gebiet ist: das Publikum ist unschuldig daran, denn wo keine Predigt ist, da ist kein Evangelium. Es läßt sich durch die trivialen Eigenschaften der Gedächtnisstärke und der Ausdauer verblüffen. Was man kann, strengt nicht an, und wenn einer das noch immer nicht auswendig könnnte, was er so viel geübt und vorgespielt hat, dann dürfte er ja gar nicht anfangen. Das bedenkt niemand. Empfänglich für das Bessere ist das Publikum dennoch, sobald es nur die Glieder des Vergleiches einmal dicht beieinander hat. Aber es lernt die Sachen ja fast nur aus dem Konzertsaal selber kennen! An dem Kennenlehren fehlt es zunächst in den Konservatorien, sie lehren am Klavier nichts als das Können, und auf dem Gebiet des Klaviersolospiels sind sie selbst schon so weit, daß in den Klassen für das höhere Klavierspiel augenscheinlich nur noch die Technik und der Effekt aufs Publikum gelehrt wird; von der Klaviermusik wird vor allem gelehrt, wie „es wirkt", nicht wie es ist. Sonst könnte das Unheil in den Konzertsälen nicht so weit vorgeschritten sein, daß Klavierspieler wie Emil Sauer schlechthin die Ausnahme sind; er ist in 25 Jahren der einzige gewesen, den ich mit Vergnügen klassische Musik (diese bis Brahms einschließlich gerechnet) habe spielen hören. Außerdem habe ich nur noch an Georg Henschels Klavierspiel in seinen Interludien echte Freude gehabt. Im übrigen muß man jetzt, wenn man musikalisch Klavier spielen hören will, zu den Dilettanten gehen; unter ihnen kommt es noch vor. Das Publikum, von der *fausse gloire*, von dem unnatürlichen Rufe des „Künstlers" bestimmt und von dem Namen Beethoven in Respekt gesetzt, hört gutgläubig und vertrauensvoll zu — woher sollte es in unseren gegenwärtigen Zuständen wissen, daß das gar nicht Geist vom Geiste Beethovens und überhaupt kein „Geist" ist, was man ihm obenein als besonders echt Beethovenisch vorspielt? Auf der Unwissenheit und dem Vertrauen des Publikums beruht ja eben die hohe Verantwortlichkeit des vortragenden Künstlers und der Frevel, der darin liegt, wenn er schlecht unterrichtet, geschmack- und pietätlos an sein Werk geht. Der Frevel ist um so ärger, je höher der Komponist steht und je nachdrücklicher die Reproduktion sich als echt gebärdet. Die feineren Fragen, die Begriffe von „Auffassung", Subjektivität, Persönlichkeit bezw. Tradition betreffend, kommen bei so handgreiflichen Fehlern, wie sie hier erörtert wurden, noch gar nicht in Betracht; sie fangen erst da an, wo zwei echte Künstler bei technisch und phraseologisch fehlerfreiem Spiel in der Art der Wiedergabe differieren.

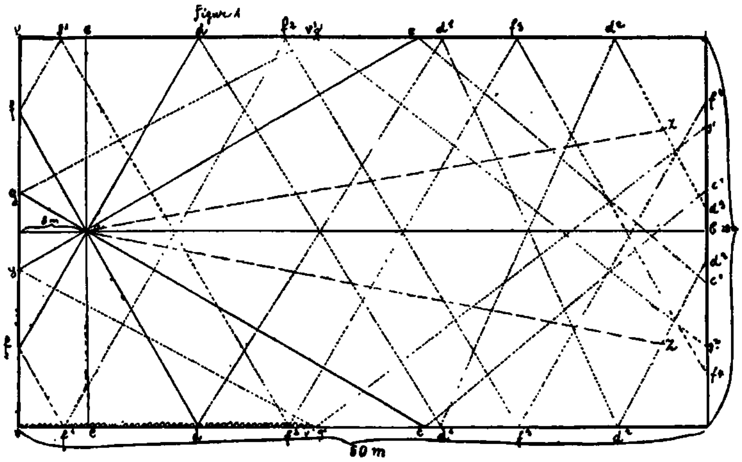
Es fehlt aber auch im Privatunterricht am Kennenlernen der guten Klavierliteratur. Bleiben wir bei dem Falle Beethoven. Eine größere Sonate von Beethoven satzweise anzuhören, durchzunehmen, wieder anzuhören, kostet sicher vier Klavierstunden. In vier Stunden kann ich dem Schüler oder einer Klasse von Schülern, so viele der Raum faßt, leicht zwölf Sonaten vorspielen, und sofern das nicht genügt, kann ich sechs Sonaten in vier Stunden bequem analysieren und vorspielen. Das beste ist, da Wiederholung einmal im Wesen der Musik liegt, Vorspielen, Analysieren und zu anderer Zeit wieder Vorspielen, das würde immer noch viermal so viel kennen zu lernen möglich machen, als das Spielenlehren kostet, das Ueben zu Hause noch ungerechnet. Es fehlt für die entsprechenden Klassen an schlichten, talentierten Klavierspielern statt der Pianisten, die vor allem Effekt machen und damit Geld verdienen wollen. Auch die großen Säle und die übergroßen Klaviere verderben, verrohen das Klavierspiel. „Die Mehrzahl der modernen Klaviaturen sind für Kutscherhände", sagte und schrieb um 1870 Adolf Henselt; das ist inzwischen nicht anders geworden. Der Lehrer im kleinen Unterrichtssaal wäre durch seine Autorität schon des Effektuierenwollens überhoben, und man darf wohl annehmen, daß er sein Bestes tun würde, den Schülern ein treues Bild jeder Komposition zu überliefern. Für die Geschmacksbildung, die Erziehung des rhythmischen Gefühls über das Vorspielen hinaus wäre bei Gelegenheit der Analyse der traditionell falsche Vortrag kritisch dem richtigen gegenüberzustellen. Diese Art der Erziehung zu einem reinen Musikgefühl ist ja nun auch auf solche anwendbar, die gar nicht selbst Klavier spielen wollen. Wer auch nur zwölf Sonaten von Beethoven auf diese Weise gründlich kennen gelernt hat, wäre für die übrigen auch schon gegen allen Virtuosenfrevel gefeit. Bis jetzt wird der Hörer zu wenig geübt, die Kunst zu hören nicht gelehrt — im Konzertsaal die Sachen wieder naiv auf sich wirken zu lassen, hätte man dann auch gelernt. Dann hätten die ausgespielt, denen ein Tempel das schönste Schauspiel darbietet, wenn er in Rauch und Flammen aufgeht oder krachend zusammenstürzt. Wie sagte doch Schiller? „Ich sah des Ruhmes Strahlenkränze" — und wie es leider weitergeht. Fr. Nietzsche freilich hatte davon etwas anders denken gelernt, als er sagte: „Ruhm ist eine Münze, die ich nur mit Handschuhen anfasse."

Versuch der schematischen Konstruktion eines Konzertsaales.

Von ADOLF ARMBRUSTER (Pforzheim).

ALS ich vor kurzem Gelegenheit hatte, in einem größeren Konzertsaal zu spielen und spielen zu hören, fiel mir die schlechte Akustik unangenehm auf. Seitdem habe ich mir Mühe gegeben, den Grund herauszufinden für die ungleiche Verteilung des Schalles an den verschiedenen Plätzen des Saales sowie für den störenden Nachhall für Spieler und Publikum, am störendsten natürlich bei leerem oder nur zum kleinsten Teil gefülltem Saal. Eine einfache Konstruktion machte mir die Sache klar:

Nehmen wir einen völlig viereckigen, großen Saal, dessen Länge 50, die Breite 28, die Höhe 14 m betragen. Wenn der Spieler 5 m vor der einen Schmalseite steht, erhalten wir im horizontalen Durchschnitt folgendes Bild:



Der Einfachheit halber nehmen wir nur 12 Strahlen an, deren Richtungen den Richtungen der Schallwellen entsprechen. Von diesen 12 Strahlen gelangen 5 direkt in den Zuhörerraum, die anderen treffen auf Wände, welche sie zurückwerfen, wenn sie nicht durch Teppiche oder dergleichen schalldämpfend gemacht sind.

Betrachten wir einmal die Schallwelle a b. Sie durcheilt mit der Geschwindigkeit von 340 m in der Sekunde die ganze Länge des Saales, bis sie die durch Vorhänge abgeschlossene Rückwand erreicht, von der sie nicht mehr zurückkommt. Alle rechts und links von ihr auf die Rückwand treffenden Tonwellen verhalten sich ebenso. Sie kommen in dieser ganzen etwa einen Winkel von 15° bildenden Zone direkt ins Ohr des Hörers. Etwas anders verhält sich die Schallwelle, welche sich in der Richtung a c fortbewegt. Sie trifft bei c auf die Seitenwand, von wo sie nach c^1 zurückgeworfen wird. Alle bis jetzt betrachteten Schallrichtungen und die zwischen ihnen liegenden sind günstig für die Akustik und verursachen keinerlei Störungen.

Wesentlich verschieden jedoch ist die Wirkung der Schallwelle a d, welche, nachdem sie bei d in einem ihrem Einfallswinkel gleichen Winkel zurückgeworfen wurde, auf der gegenüberliegenden Wand bei d^1 zum zweitenmal abprallt und erst nach dem dritten Zurückprallen (d^2) endlich auf der Rückwand bei d^3 unwirksam wird. Ein Zuhörer z nahe der Rückwand, der auf der Bahn dieser Schallwelle sich befindet, empfindet sie, nachdem sie dreimal zurückgeworfen worden ist und einen Weg von ca. 89 m zurückgelegt hat, während eine direkte Schallwelle a z sein Ohr nach Zurücklegung einer Entfernung von 42 m trifft. Der Unterschied zwischen den zurückgelegten Wegen dieser beiden Tonwellen beträgt also 47 m. Da nun die Geschwindigkeit des Schalles bei 16° C 340 m in der Sekunde beträgt, so kommt die indirekte Schallwelle a d um $^{47}/_{340} = 0{,}1003$ Sekunde später in z an als die direkte a z. Dieser Zeitunterschied ist schon so groß, daß die einzelnen Töne wenigstens bei schnellen Passagen ineinander verschwimmen. Immer ungünstiger wird die Sache, je mehr sich die Richtung der Tonwellen der Richtung a e nähert, weil sie immer senkrechter auf die Seitenwand treffen und derartig oft von einer Wand zur anderen zurückgeworfen werden, daß ein wahres Chaos von Tönen unausbleiblich ist. Aehnlich verhält es sich mit den Schallwellen a f, die ebenfalls, wie aus der Zeichnung ersichtlich, einen unverhältnismäßig langen Weg zurücklegen müssen, ehe sie an der Rückwand anlangen. Erst die Wellen, welche in dem Winkel g a g auf die Wand hinter dem Spieler treffen, tragen zu einer guten Wirkung wieder bei, weil sie gleichmäßig strahlenförmig durch den ganzen Raum reflektiert werden.

In der Wirklichkeit macht sich die Akustik nicht so schlecht, denn dadurch, daß meist Galerien vorhanden, Vorhänge, Dekorationen angebracht sind, prallen an vielen Stellen die Töne nicht zurück, sondern werden, besonders wenn die Plätze besetzt sind, unwirksam gemacht. Man könnte in einem solchen Saal die Akustik wesentlich bessern, wenn man systematisch an den betreffenden Wänden einen schalldämpfenden Belag (Vorhänge, stark erhabene Verzierungen, Dekoration mit Laub, Pflanzen etc.) anbringen würde. Bei obiger Zeichnung z. B. von V zu V', auf Fig. 1 durch Wellenlinie angedeutet, oder eventuell von V' bis gegen g.

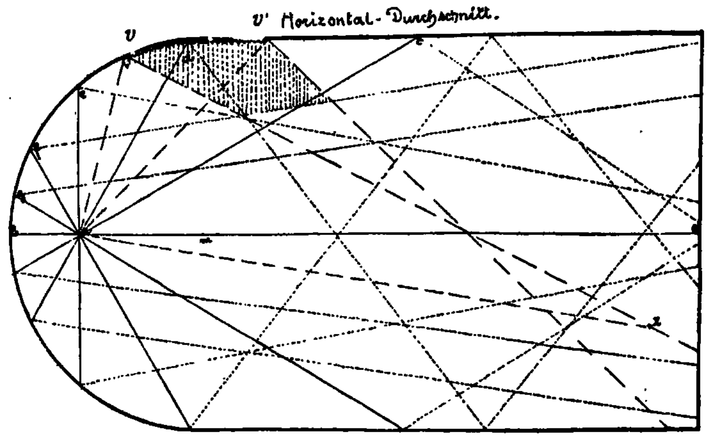
Im vertikalen Durchschnitt zeigt sich die Verteilung des Schalles als ganz bedeutend günstiger, vorausgesetzt, daß der Saal besetzt ist. Die obere Hälfte der Zeichnung (Fig. 1) zeigt diese Verhältnisse deutlich. Jetzt bildet a b die Grundfläche, die obere Seitenwand die Decke des Saales. Fast sämtliche nicht ganz senkrecht zur Decke gelangenden Schallwellen treffen von oben auf die Zuhörer. Von hier werden sie nicht mehr, wenigstens nicht in wirksamer Weise, zurückgeworfen. Nur oben die Ecke über und hinter dem Musiker sollte abgeschrägt sein oder eine große Hohlkehle haben, damit die Tonwellen mehr nach dem Publikum zu geworfen würden.

Auf die einfachste Weise nun zu erreichen, daß möglichst viele direkte und indirekte Schallwellen auf möglichst kurzem Wege zu allen Stellen des Saales gelangen, ist also das Ziel, das anzustreben wäre. W i c h t i g i s t, d a ß d e r o d e r d i e S p i e l e r n i c h t z u w e i t v o n d e r z u r ü c k w e r f e n d e n W a n d (d e r R e s o n a n z w a n d) e n t f e r n t s i n d, w e i l s o n s t d i e S c h a l l w e l l e n e i n e n z u g r o ß e n W e g z u d u r c h e i l e n h a b e n u n d f e r n e r, d a ß k e i n e S c h a l l w e l l e n i m Z i c k z a c k d u r c h d e n S a a l v o n e i n e r S e i t e n w a n d z u r a n d e r e n g e w o r f e n w e r d e n. Sollte bei einer derartigen Konstruktion die Wirkung zu stark sein, so wäre dem leicht abzuhelfen durch Unschädlichmachen eines Teiles der reflektierten Schallwellen.

Eine einfache und nach meiner Ansicht einigermaßen zweckmäßige Lösung will ich hier anschaulich zu machen versuchen.

Das Prinzip des Hohlspiegels erschien mir als das nächstliegende. Ein Hohlspiegel wirft die ihm von seinem Brennpunkt zugeworfenen Strahlen parallel seiner Achse zurück, jedoch nur diejenigen, welche ziemlich nahe seiner Achse auf ihn treffen, und zwar in einem Winkel von ca. 15° jederseits zu seiner Achse. So verlockend es scheinen mag, einen Saal zu konstruieren, durch dessen ganze Länge die zurückgeworfenen Tonwellen parallel hindurchgehen, nachdem sie im Brennpunkt der hohlspiegelförmigen Schmalseite erzeugt wurden, ist dies doch deshalb unmöglich, weil der ausübende Künstler im Brennpunkt stehen müßte. Dieser aber, genau in der Mitte liegend zwischen dem Mittelpunkt der Kugel, von welcher der Hohlspiegel einen Teil bildet, und deren Peripherie, ist zu weit entfernt von letzterer. Bei einer Saalbreite von 28 m müßte der Musiker etwa 24 m vor der konkaven Resonanzwand stehen, wodurch die reflektierten Schallwellen einen viel zu langen Weg zu durchlaufen hätten.

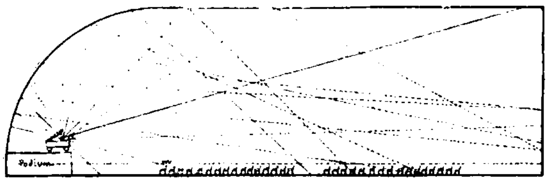
Ich habe nun versucht, eine praktische Lösung dadurch zu erzielen, daß ich den Punkt a, wo der Musiker steht, ganz in die Nähe der Resonanzwand verlegte, und zwar fand ich bei den oben angenommenen Maßen eine Entfernung von 5 m als sehr geeignet. So läßt sich auch ein viel größerer Kugelabschnitt verwenden, der die ganze eine Schmalseite bildet. Die Maße des Saales habe ich beibehalten, der Radius der Resonanzwand, d. h. der Kugel, deren Abschnitt die Resonanzwand bildet, beträgt 14 m. Bei kleineren Proportionen des Saales würden dieser Radius, wie auch die Entfernung des Spielers von der Wand dieselben bleiben müssen. Letztere könnte in bestimmten Fällen auch etwas vergrößert werden. Es würde dann nur ein Abschneiden auf beiden Seiten und in der Länge stattzufinden haben.



Bei dieser Konstruktion gelangen alle von a ausgehenden Strahlen direkt oder nachdem sie einmal zurückgeworfen wurden, ziemlich gleichmäßig durch die ganze Länge des Saales mit Ausnahme der Tonwellen in einer verhältnismäßig kleinen Zone etwa v v' jederseits. Die dorthin fallenden Schallwellen dürfen nicht reflektiert werden, müssen also dort durch Vorhänge oder dergleichen unschädlich gemacht werden. Diese Zone umfaßt jedoch nur etwa $^1/_6$ der gesamten Schallwellen, die von a ausgehen. Den längsten Weg hätten die Töne in der Richtung a v zurückzulegen. Den Zuhörer z am Ende des Saales würde diese Schallwelle a v erreichen nach einem Weg von 57 m, während eine direkte Tonwelle a z nur 42 m zurücklegen müßte. a v kommt also bei z an $^{15}/_{340} = 0{,}044$ Sekunden später als a z. Diese Differenz ist sehr klein, etwa $^1/_{24}$ Sekunde. Sollte jedoch dadurch schon eine Störung eintreten, so wäre der Punkt v jederseits

noch ein wenig gegen e hin zu verlegen. Nur an beiden Seiten des Saales, und zwar in der Nähe des Podiums, bliebe je eine kleine Zone übrig, welche nur von direkten Schallwellen getroffen würde. Sie ist in der Zeichnung durch Schraffierung angedeutet.

Vertikal-Durchschnitt.



Im Vertikaldurchschnitt ergibt sich obiges Bild. — Das 2 m hohe Podium hat den Zweck, die Achse m a zur Grundfläche des Saales zu neigen, so daß die von der Resonanzwand zurückgeworfenen Schallwellen nicht parallel zum Boden verlaufen oder sich gar davon entfernen und so über die Köpfe der Zuhörer hinwegbrausen. Durch das Höherrücken des Punktes a werden die indirekten Tonwellen fast alle gegen das Parkett geworfen. Soll eine Galerie angebracht werden, so muß ein niedrigeres Podium gewählt werden, wodurch die ganze Schallwirkung etwas mehr parallel zum Boden wird. Bei der Zeichnung habe ich versucht, Parkett und eine 5 m vom Boden entfernte Galerie zu berücksichtigen. Die Decke denke ich mir am besten flach, nicht gewölbt, damit alle von ihr abprallenden Töne gleichmäßig in der ganzen Breite des Saales zur Wirkung kommen. Der Boden sollte, auch wenn nicht das ganze Parkett besetzt ist, die Schallwellen nicht zurückwerfen und wäre deshalb auf irgend eine Weise schalldämpfend zu machen.

Ich will durchaus nicht behaupten, daß meine Lösung vollkommen sei, oder daß auf andere Weise eine bessere nicht gefunden werden könne. Im Gegenteil, ich hoffe, daß meine Anregung vielleicht dazu führen wird, daß berufene Fachleute sich der Sache annehmen und, sei es auf den von mir angegebenen, sei es auf anderen Grundlagen, zu wirklich guten und praktisch sich bewährenden Konstruktionen gelangen.

Moderne Geiger.[1]

Vivien Chartres.

NICHT ohne Grund begegnet man sogen. Wunderkindern mit Mißtrauen. Denn sehr oft haben die kleinen Geschöpfe, die unter diesem Titel vor der Oeffentlichkeit erscheinen, etwas Ungesundes an sich. Es sind vielfach Treibhausblüten, die durch ein außergewöhnliches, über ihr Alter hinausreichendes technisches Können verblüffen, denen man aber die künstliche Züchtung anmerkt und bei denen sich daher unser Staunen mit Unbehagen und Bedauern mischt. In der Regel verschwinden denn auch solch zweifelhafte Phänomene von der Bildfläche, sobald sie das Kindesalter zurückgelegt, weil eben die geistige und seelische Entwicklung mit der äußerlich technischen nicht Schritt gehalten hat und das einzig Wunderbare an ihnen im Grunde nur das früh ausgebildete Mechanische gewesen ist.

Ganz anders ist das Mädchen geartet, das wir heute den Lesern dieses Blattes vorstellen möchten und das, obschon es bereits halb Europa bereist und mit seinem Ruhm erfüllt hat, uns anmutet wie die Gesundheit und Natürlichkeit selbst. Wenn *Vivien Chartres*, die noch nicht Sechzehnjährige, auf das Podium tritt, ein unbefangenes Kind mit hellen Augen und lächelndem Munde, wenn sie mit leichter Bewegung das lang herabwallende Haar von der klaren Stirne schüttelt, da geht dem Hörer schon von dem holden Anblick das Herz auf. Setzt sie dann den Bogen an und beginnt auf ihrem geliebten Instrument die Töne zu meistern, so überzeugen uns die ersten Striche, daß sich die Kleine ganz in ihrem Element, daß sie sich wohl wie der Fisch im Wasser fühlt. Sie geigt uns keine mühsam eingedrillten Kunststücke vor, sie gibt sich selbst in ihrem Spiel, das der unmittelbare Ausdruck ihres innersten Wesens, ihrer durch und durch musikalischen Natur ist, und so bewältigt sie auch die größten technischen Schwierigkeiten mit einer Selbstverständlichkeit, einer sieghaften Bravour, daß das Wort „fabelhaft", womit *Joachim* nach dem ersten Anhören ihre Leistungen bezeichnete, unwillkürlich auf unsere Lippen tritt. Die Vereinigung deutschen Ernstes, germanischer Gefühlswärme mit italienischer Grazie und echt südländischem Temperament, die Viviens Vortrag wie ihr persönliches Wesen kennzeichnet, erklärt sich zum guten Teil aus ihrer Abstammung, aus den verschiedenen nationalen Elementen, die sich in ihrem Blute mischten. Denn während ihr Vater, Mr. *John Chartres*, England angehört und zurzeit Mitredakteur der „Times" in London ist, stammt die hochbegabte Mutter *Annie Vivanti* aus Italien. Eifriger Irredentist und Anhänger Garibaldis, wurde ihr Erzeuger, Anselmo Vivanti, durch die politischen Wirren, die der Einigung seines Vaterlandes vorangingen, zur Auswanderung nach England genötigt, wo er sich in London mit Frl. *Lindau*, der Schwester des Dichters *Paul Lindau*, vermählte. Als Annie sieben Jahre zählte, kehrte der Vater nach der südlichen Heimat zurück, in der das vielgewandte Mädchen bald, gleichsam spielend, Verse zu schmieden begann und mit zwanzig Jahren schon durch ihre lyrischen Gedichte („Tutti i Santi" und „Destino") weitreichenden literarischen Ruhm erwarb. *Carducci* schrieb eine Vorrede dazu, während *Paul Heyse* sie ins Deutsche, *Georg Brandes* ins Dänische übersetzte. In London, wohin die Familie, durch Vermögensverluste veranlaßt, neuerdings kam, lernte Annie den angesehenen Juristen und Journalisten John Chartres kennen, mit dem sie sich anfangs der neunziger Jahre vermählte. 1895 sollte der jungen Frau sehnlichstes Verlangen in Erfüllung gehen. Während einer italienischen Reise wurde sie zu Turin Mutter eines Mädchens, das den Namen Vivien erhielt und für das sie von nun an fast einzig lebte.

Schriftstellerische Arbeiten führten John Chartres mit den Seinigen bald darauf nach Amerika, wo er zunächst in New York, dann für längere Zeit auf einer Farm in Texas Wohnsitz nahm. Hier lernte die kleine Vivien reiten und auf raschen Ponys mit Windeseile die Steppe durchmessen. Als der Vater nach fünf Jahren seine frühere Stelle am „Daily Graphicle" in London wieder antrat, hatte sich das geistig frühreife, mit einem ungewöhnlichen Sprachtalent begabte Mädchen bereits unter sorglicher Anleitung der Mutter mit dem Deutschen, Englischen und Italienischen gleichmäßig vertraut gemacht. Mit sieben Jahren kam sie vorübergehend in ein Institut nach Zürich, wo auch die Mutter einen Teil ihrer Jugendzeit verlebt hatte, und bald nach der Rückkehr in die englische Heimat sollte Viviens musikalische Seele erwachen. Eines Tages kam ein italienischer Geiger, Signor *Santavica*, der in Queens Hall zu London konzertieren wollte, ins Haus und spielte, um sich mit seiner Kunst vorzustellen, auf seiner Amati Sarasates Zigeunerweisen. Als die Kleine im Nebenzimmer die wundersamen Töne vernahm, schlich sie lauschend herbei und stand auf einmal mit Tränen im Auge vor dem Violinisten. Warum weinst du? fragte man sie. „For many things" („Ueber mancherlei"), lautete die unsichere Antwort des von der



VIVIEN CHARTRES, die jugendliche Violinkünstlerin.

[1] Wir beginnen heute eine Artikelserie unter diesem Gesamttitel über Geigenkünstler und -künstlerinnen der Gegenwart mit der biographisch-kritischen Skizze des kleinen Fräuleins Vivien Chartres. Daß wir der Jugend den Vortritt lassen, wird man uns zugute halten. *Red.*

Musik ins Herz getroffenen Kindes. Santavica aber erkannte das musikalische Talent, das in Vivien geschlummert, und gern nahmen die Eltern sein Anerbieten an, ihm Stunden im Geigenspiel zu geben. Wenn Madame Chartres die beim Unterricht oft jählings hervorbrechende Heftigkeit des süd-



VIVIEN CHARTRES mit ihrem Pony.

ländischen Lehrers beschwichtigen wollte, sagte das Töchterlein: „Laß ihn nur, Mama, ich hab' das sehr gern", und nach kaum fünf Monaten hatte es die Feuereifrige so weit gebracht, daß sie Svendsens Romanze fehlerlos vortrug. Aus ihrem erstaunlichen Spiel klang die heiße Sehnsucht, die Fee zu erlösen, die, wie die Mutter ihr erzählt, von einem Hexenmeister in den hölzernen Kerker gesperrt worden sei und vom Zauberbann nur befreit werde, wenn ein die Geige vollendet spielendes Mädchen ihn breche.

Als Großonkel Paul Lindau Vivien bei einem Besuch in Berlin gehört hatte, empfahl er Frau Chartres dringend, sich behufs der weiteren Ausbildung ihrer Tochter an *Sevcik*, den berühmten Violinprofessor in Prag, zu wenden. Letzterer wurde in der Tat ihr ausgezeichneter Lehrer und förderte die mit spielender Leichtigkeit alles Erfassende binnen Jahresfrist erstaunlich weit. Da die Eltern ihr Kind aber nicht länger entbehren wollten, kehrte Vivien nach London zurück und setzte dort sowie in Monte Carlo, wo sich die Mutter zeitweilig mit ihr aufhielt, aufs emsigste ihre Studien fort. Die Leitung hatte nun der italienische Violinist Signor *Marescalchi* übernommen, der ihr technisches Können zur vollen Reife entwickelte und bis zur Stunde ihr ständiger Begleiter und Impresario geblieben ist. Als sich die Neunjährige Sevcik neuerdings vorstellte, fand der ausgezeichnete Pädagoge ihre Kunst so weit gediehen, daß er erklärte, er vermöge sie nichts mehr zu lehren, von nun an müsse das Leben ihr Meister sein. So erschien Vivien Chartres 1904 zum erstenmal vor dem Prager Publikum und riß mit ihrem wunderbaren Spiel die wohl zweitausendköpfige Menge zu brausendem Jubel hin, der auch in der Presse der böhmischen Hauptstadt sein lautes Echo fand. Als sie wenige Tage später neben dem berühmten Tenoristen van Dyck nicht weniger erfolgreich aufs Podium getreten war, richtete man die Frage an Vivien: „Woran denkst du, wenn du ein Allegro spielst?" — „An galoppierende Pferde," lautete die Antwort. — „Und beim Adagio?" — „An ein trauriges Märchen." — Ein Beleg dafür, wie die Kinderphantasie den Schlüssel fand zu den Rätseln ihrer geheimnisvollen Kunst.

Am 21. Januar 1905 gab sie ihr erstes Konzert in London, das sich für die kleine Fee zu einem wahren Triumph gestaltete und sie sofort zu einem Liebling des englischen Volkes machte. Bald darauf treffen wir Vivien mit ihrer Mutter in Marienbad, wo sie dem verstorbenen König Eduard von England vorgestellt wurde und nachdem sie ihn mit ihrem Spiel entzückt, eine prachtvolle Brosche mit seinen Initialen zum Geschenk erhielt. „Trage sie für mich," sagte der Fürst zu seinem Landeskind, „und ich hoffe, sie werde dir Glück bringen." Seither schmückt Vivien der Talisman in all ihren Konzerten, und sie fühlt sich in seinem Besitze glücklich und gehoben. In Marienbad hörte *Alfred Grünfeld*, der ausgezeichnete Pianist, die Kleine und empfahl der Mutter, sie nach Wien zu bringen. Frau Chartres folgte dem Rat, und am 3. Dezember 1905 spielte Vivien im Rudolphäum der österreichischen Kaiserstadt vor 3000 Zuhörern. Sie trug u. a., begleitet vom philharmonischen Orchester, das Bruchsche g moll-Konzert sowie Paganinis Hexentanz vor und brachte das Publikum dermaßen aus dem Häuschen, daß sie über zwanzigmal hervorgerufen wurde. Dem ersten folgten acht weitere Wiener Konzerte, in deren jedem sie eine Reihe von Zugaben spenden mußte. Schon damals bevorzugte Vivien hiefür das bekannte Händelsche Menuett, das sie mit unbeschreiblicher Grazie und rhythmischer Feinheit vorträgt und das in ihrem schlichten Liebreiz ein getreues Abbild ihres Wesens darstellt. „Man höre eine Kantilene von diesem kleinen Mädchen," schrieb gleich nach ihrem Debüt der Musikreferent der „Neuen Freien Presse", „und schäme sich der verstohlenen Rührung nicht," und nach Viviens zweitem Konzert im Bösendorfersaal, dessen Programm u. a. das Mendelssohnsche Konzert enthält, bemerkte derselbe Kritiker: „Man stand abermals vor dem Rätsel, wie dies junge Gehirn die Energien zu sammeln vermochte, welche in solcher Kunstleistung ihren Ausdruck finden. — Neben der technischen Sicherheit, der tadellosen Reinheit des Spiels erregte die Verve, das bedenkenlose Draufgehen, das musikalische Temperament das größte Erstaunen."

Ebenso ruhmreich gestaltete sich Vivien Chartres' Auftreten in der englischen Heimat während des Jahres 1906, in der sie am 27. März, 15. Mai und 29. Juni in der Queens Hall konzertierte und die Sensation der Saison bildete.

Die Saison 1906/07 führte Vivien dann ins Heimatland ihrer Mutter, nach Italien, wo sie in einer ganzen Reihe von Städten auftrat und bei den leicht entzündlichen Südländern beispiellosen Enthusiasmus erregte. Verglichen die italienischen Zeitungsberichte ihr Spiel doch nicht bloß mit demjenigen der größten neuzeitlichen Geiger, eines Sivori, Sarasate, Kubelik, sondern stellten das Mädchen direkt an die Seite des berühmtesten autochtonen Violinisten Nicolo Paganini, wie sich denn der Wunderglaube des Volkes in ähnlicher Weise wie bei dem dämonischen Maestro an ihre fabelhaften Leistungen knüpfte. In Viviens Turiner Konzert erhob sich nach dem Vortrag der Bachschen Chaconne wie auf Kommando das ganze Auditorium von den Sitzen und rief die kleine Zauberin unzählige Male hervor. In Genua lud der Bürgermeister die Kleine ein, auf einer der berühmten Geigen Paganinis zu spielen, die das dortige Museum in einem Reliquienschrein als Heiligtum verwahrt, und im Königl. Theater zu Parma überreichte ihr Attila Paganini, der Großsohn des unsterblichen Virtuosen, unter dem Jubel des Publikums eine Blume und begleitete sie persönlich nach ihrem Gasthof. In Neapel ließ man Kinder Viviens Kleid als das einer Wunderwirkenden berühren und das junge Mädchen mußte Zahlen angeben, von denen als sicher angenommen wurde, daß sie in der kommenden Lotterie glückliche Gewinner abgeben würden.

Im Herbst 1907 stellte sich Vivien Chartres zum erstenmal den *Berlinern* vor, und auch hier geriet das Publikum in helle Begeisterung und senkte die strenge Fachkritik vor ihren rätselhaften Leistungen die Waffen. „Unter den jüngsten Geigenphänomenen," schrieb Heinr. Maurer in der „Allgem. Musikztg." vom 29. November 1907, „ist die zwölfjährige Vivien Chartres die technisch und innerlich fertigste und namentlich vielseitigste. Ein großer, voller, berückender



VIVIEN CHARTRES mit ihrem Kanarienvogel.

Ton, eine enorme Leichtigkeit in der linken und der bogenführenden Hand, eine Kraft des Ausdrucks, ein letztes gesangliches Ausschöpfen, ganz wie bei einem bedeutenden Dreißigjährigen."

Von Berlin aus machte Vivien abermals einen Abstecher nach Wien, wo sie am 15. November 1907 im großen Musikvereinssaal auftrat und die Hörer neuerdings in höchstes Entzücken versetzte, wie denn der österreichische Psychologe Dr. Swoboda in einer schon 1906 veröffentlichten Studie über Vivien darauf hingewiesen hatte, daß sich in dem genialen Kind das Göttliche im Menschen ganz ähnlich wie bei Mozart offenbare und uns als ein Bote vom Jenseits ans Ueberirdische glauben mache. Von den außerordentlichen Ehren, die man der kleinen Künstlerin in den höchsten Kreisen Deutschlands erwies, sei hier bloß hervorgehoben, daß die deutsche Kaiserin, welche Vivien besonders ins Herz geschlossen hatte, sie wiederholt mit ihrer Mutter zu sich einlud und daß beide längere Zeit die Gäste der Fürstin Bismarck in Friedrichsruh sein mußten.

Der Herbst 1908 führte Vivien Chartres zum erstenmal in die Schweiz, mit der die Mutter mancherlei persönliche Beziehungen verknüpften und wo sich die stattliche Reihe ihrer Konzerte zu einem wahren Triumphzug für das wundersame Mädchen gestalten sollte. „Ist hier," schrieb nach ihren ersten Konzerten Ad. Steiner, der treffliche Referent der N. Zürcher Zeitung über ihr Spiel, „das heilige Lachen des ahnungslosen, von den Grazien und Musen begnadeten Kindes, das zu der entsagungsvollen Heiterkeit, der kostbaren Spätblüte des Alters, hinübergrüßt? Oder ist es nach der Weisung des großen Zarathustra ein ‚Tanz- und Spottlied auf den Geist der Schwere, den allerhöchsten, großmächtigsten Diabolus, von dem sie sagen, daß er der Herr der Welt sei?'" — Im Jahre 1909 erst kehrte Vivien in ihre englische Heimat zurück, wo sie für eine Reihe von Konzerten verpflichtet war. Auch diese trugen ihr Ruhm und Ehren die Fülle ein und gestalteten sich für den Unternehmer, der sie in einem Extrazug an die verschiedenen Orte ihres Auftretens beförderte, so vorteilhaft, daß sofort für den Herbst eine zweite ähnliche Tournee arrangiert wurde. In der Zwischenzeit, d. h. während des Sommers 1909, ruhte sich Vivien auf dem Landgut ihrer Eltern Mardock Lodge (Hertfordshire) behaglich aus und widmete sich namentlich der zärtlichen Pflege ihrer Lieblingstiere, unter denen Kanarienvögel, die unentbehrlichen Begleiter auf ihren Reisen, eine Hauptrolle spielen. Dazwischen veranstaltete die Künstlerin, die so oft schon Kranke und Schwache mit ihrem Spiel entzückt und über des Lebens Not und Qual in eine bessere Welt entrückt hat, in der nahegelegenen Landkirche ein Wohltätigkeitskonzert zugunsten armer Arbeiter, ihrer Frauen und Kinder, die sie nach Schluß der Aufführung in langen Scharen heimbegleiteten.

Anfangs November 1909 finden wir sie wieder in der ihr so sympathisch gewordenen Schweiz. Während das holde Mädchen sich äußerlich kaum verändert und ihr durchaus kindliches Wesen völlig bewahrt hatte, fand man allgemein, ihr Spiel habe sich noch vertieft.

Alles spricht dafür, daß sich der Uebergang vom Mädchen zur Jungfrau, vom geigenden Wunderkind zur gereiften Künstlerin bei Vivien Chartres in normaler Weise vollziehen und daß die Erwachsene den außerordentlichen Erwartungen, welche die Genialität der Kleinen erregte, in vollem Maß entsprechen werde. Dann wird das Wort des Kritikers der „Morning-Post", daß England noch kaum ein Geschöpf von so erstaunlichen musikalischen Anlagen hervorgebracht habe, sich vollends rechtfertigen und der Name der Virtuosin sich denjenigen der größten Meister auf der Violine als unsterblicher anreihen. **A. Niggli (Zürich).**

Hülsen in Not.

AM 21. März hat im Preußischen Abgeordnetenhause der freisinnige Abgeordnete *Kopsch* eine Rede gehalten, die als sehr scharfe Kritik der Berliner Hofoper allgemeines Aufsehen erregt hat. Er wies auf die übermäßig hohen Eintrittspreise und die gegenwärtig bedenklich mäßigen Leistungen des Instituts hin, für die er die ungenügenden Gesangskräfte, die Lustlosigkeit der hervorragenden Mitglieder infolge uninteressanter Spielpläne und schließlich das ganze unteroffiziermäßige System als Begründung anführte. Herr Kopsch hat damit nur an hörbarer Stelle ausgesprochen, was seit geraumer Zeit den Musikfreunden der Reichshauptstadt ein Dorn im Auge ist: wir haben in Berlin gegenwärtig keine Oper, die es nur annähernd mit der anderer deutscher Großstädte aufnehmen kann. Alle Kritik hatte bisher nichts gefruchtet, denn der Intendant fand stets wieder in der Presse einige Schranzen, die nicht der Kunst, sondern ihren Knopflochsehnsüchten dienen. Nun aber, nachdem man Hülsens Arbeit im Landtage öffentlich an den Pranger gebracht hatte, mußte er Stellung nehmen. Er tat das in so kluger Art, daß man jene, durch die Tagespresse allgemein bekannt gewordene Versammlung der Mitglieder der Hofbühne und die an sie gerichtete Rede als das beste Inszenierungsstück bezeichnen kann, was Herr von Hülsen-Haeseler bisher vollbracht hat. Sodann hat er versucht, durch Argumente und „amtliche" Statistik die Hauptpunkte der Anklagen des Herrn Kopsch zu widerlegen. Diese Widerlegungen sind zum Teil recht sonderbar ausgefallen, jedenfalls parieren die meisten gar nicht die Stoßkraft der Anschuldigungen, sondern fechten drum herum. Ich will mich hier gar nicht weiter darüber verbreiten, ob, wie die Intendantur angibt, nur vier Ausländer an der Oper sind oder mehr (vielleicht vier nicht-nationalisierte?), noch darüber, wie viele in- und ausländische Opern aufgeführt worden sind. Aber über die fast völlige Außerachtlassung der zeitgenössischen deutschen Produktion muß man Klage führen. Alles, was die amtliche Aufstellung da vorzubringen vermag, ist folgendes: *Pfitzners* „Armer Heinrich" 1900/01 (sic!) dreimal, *Schillings'* „Pfeifertag" 1906 zehnmal, Ritters „Fauler Hans" 1907 einmal, S. Wagners „Bärenhäuter" 1900/01 dreizehnmal. Also seit 1907 kann selbst die Intendanz keine deutsche Novität mehr angeben! Das ist doch als Antwort auf die Anklage von Kopsch schon fast eine Brüskierung. Allerdings haben wir heuer Humperdincks „Königskinder" gehabt, heuer im Jahre 1911! Die genannten Opern sind wegen mangelnden Erfolges abgesetzt worden. Gut, das wird man der Intendanz nicht übel nehmen. Um diese Werke handelt es sich ja auch gar nicht mehr. Um nur bei den genannten Komponisten zu bleiben, warum ist bisher noch nicht Schillings' „Moloch" erschienen, wo ist Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", deren ersten Akt Oskar Fried erst kürzlich mit bedeutendem Erfolg im Konzertsaal aufgeführt hat? Nein, wir müssen, um den Rosenkavalier zu hören, nach Dresden oder Magdeburg (!) reisen; um etwas über Eugen d'Alberts Schaffen zu erfahren, müssen wir uns nach Hamburg begeben, und wenn wir einmal eine gute Aufführung des Nibelungenrings erleben möchten, so müssen wir warten, bis Herr Eugen Gura in der Sommeroper sich im dritten Zyklus zu einer anständigen Leistung durchgearbeitet hat (wonach ihm auch von der Intendantur prompt die Direktion für den kommenden Sommer entzogen worden ist), oder — Leipzig liegt ja auch nur 2½ Stunden von Berlin! Aber wir haben ja auch noch andere deutsche Komponisten, von deren Werken man in Berlin nur durch Zeitungen hört, und außerdem sind in den letzten Jahren im Auslande auch einige Opern entstanden, die erheblich besser sind als „Poia" und Leoncavallos „Maia".

Eins ist ganz gewiß: in der Berliner Hofoper fehlt die Arbeitsfreude der Einzelnen. Und der Grund dafür ist nicht nur im Regime der Intendanz zu suchen. Der steckt tiefer, respektive sitzt „höher". Wenn die Krone einem Institut einen Zuschuß gibt, dann kann man es ihr nicht verdenken, daß sie auch einigen Einfluß haben will. Nur sollte dieser Einfluß nicht zu weit gehen und die Krone sich dabei auch etwas beraten lassen. Vielleicht geschieht das auch. Aber was erfährt ein armer preußischer Untertan von solchen Dingen! Die Hauptsache ist die, daß möglichst keiner ganz und gar zur Verantwortung gezogen werden kann; auch wenn Herr von Hülsen-Haeseler ausdrücklich alle Verantwortung auf seine Person ladet. Man weiß ja doch, daß er der Diener eines in künstlerischen Dingen sehr eifersüchtigen Herrn ist. Würde er Leporellos „Mag nicht länger Diener sein" ausrufen, so ist es sicher, daß sein Entlassungsgesuch, das er nach der Rede von Kopsch eingereicht hatte, nicht mehr abgelehnt werden würde. Wenn aber das Gefühl vorhanden ist, daß die Intendanz bereits nicht so ganz kann wie sie möchte, dann lähmt das den Eifer selbst des untersten Kulissenschiebers. Und wenn die Intendanz nicht einsieht, daß ein ganzer Teil des gegenwärtigen Personals, besonders der Solisten, nicht den Anforderungen, die man an ein allererstes Institut stellen muß, genügt, so bleibt nichts weiter übrig als abzuwarten, bis die Oberleitung wechselt. Der Gedanke an einen künstlerisch in jeder Hinsicht durchgebildeten Hofoperndirektor, neben einem das Geschäftliche in so guter und militärischer Ordnung haltenden Intendanten wie Herrn von Hülsen ist ja bei uns leider eine Art Ketzerei. Wie könnte neben einem Intendanten noch ein Mann stehen, der wirklich Künstler ist, der durch seine starke künstlerische Potenz Arbeitsfreude und Streben nach Erfolgen verbreitet, von denen man noch nach Jahren so spricht, wie heute von „Mottl in Karlsruhe", „Mahler in Wien", oder „Weingartner in Berlin"? Es handelt sich bei der Berliner Oper offenbar auch gar nicht um besondere künstlerische Bestrebungen, sondern um die Durchführung einer militärischen Kunstdisziplin. Herr von Hülsen braucht ein Vertrauensvotum von seinen Angestellten: welcher Angestellte würde ihm das verweigern? Aber der Intendant sollte sich einmal den Tarnhelm aus der Requisitenkammer geben lassen, und mit dieser Kopfbedeckung in die Kreise seiner Angestellten treten, vielleicht hört er da manches, was ihn in seiner Selbstsicherheit etwas

schwankend machen wird. Das Material, das Kopsch benützt hat, ist ihm sicherlich von denselben Leuten übergeben worden, die mit ehrlichem Eifer danach trachten, die Zustände an unserer Oper zu heben. Die Persönlichkeit des Einzelnen fällt dabei weg. Die Sache, die Kunst ist es, die infolge einer gewissen Art Unfähigkeit, sich mit anderen, die auch etwas können, zu vergleichen, im Hintergrunde bleibt. Das kann ein ehrlicher Künstler nicht auf die Dauer vertragen. Warum hat *Richard Strauß* eigentlich fast immer Urlaub? Die Intendanz sagt: „aus Gesundheitsrücksichten“! Unter Straußens Freunden ist wohl kein einziger, der etwas von dessen schwacher Gesundheit in den letzten Jahren vernommen hätte. Wo man ihn traf, sah er wie das blühende Leben aus. Warum hat *Muck* lange Zeit hindurch fast gar nicht dirigiert? Warum soll er eine Zeitlang mit der Intendantur nur „per eingeschriebenen Brief“ verkehrt haben? Warum ist die Ansicht eines Hofkapellmeisters über die Zulassung eines neuen Sängers weniger ausschlaggebend als die eines Gesanglehrers? Warum werden überhaupt manche Sänger engagiert, die erst noch eine ganze Reihe von Studien bei einem gewissen Gesanglehrer machen müssen? Solche Dinge sollten doch erledigt sein, wenn ein Institut wie die Berliner Hofbühne ein Engagement abschließt. Ein solcher Fall kann natürlich hin und wieder einmal vorkommen, und er rechtfertigt sich dann selbst durch das Resultat. Aber hier haben wir wahrhaftig keine Resultate in dieser Beziehung wahrnehmen können. Das deutlichste Resultat der letzten Jahre ist die Flucht bedeutender Sänger von der Berliner Bühne gewesen.

Merkwürdig schweigsam ist die Berliner Presse mit der Hülsenschen Erklärung und der Versammlung umgegangen. Fast keine einzige Tageszeitung hat energisch Stellung dagegen genommen. Sollten die Redaktionen der Sache so wenig Bedeutung beimessen? Für Künstler, die Konzertgeber sind, ist freilich Interesse vorhanden, aber für die Musik — wer interessiert sich heutzutage noch ernsthaft für Musik selber? Das sollen die „Provinzler“ und die „Kleinstädter“ tun, die noch nicht mit ihrer Geisteskultur fertig sind!

H. W. Draber.

Ein Stammbuchblatt von Joh. Seb. Bach.

WAS gegenwärtig in den Kreisen unserer heranwachsenden Jugend zuweilen wie ein Sport betrieben wird, das Anlegen eines Albums, in das sich die Angehörigen, die Lehrer und vor allem die Freundinnen und Kameraden mit mehr oder weniger geistreichen Zitaten der verschiedenartigsten Herkunft eintragen dürfen, das war im achtzehnten Jahrhundert, namentlich in studentischen Kreisen, eine weit verbreitete Sitte. Diese Stammbücher waren Schatzkästlein für ihre Besitzer, denn sie enthielten einerseits Worte der Erinnerung an eine schöne Zeit, von Freundeshand geschrieben, anderseits aber auch sichtbare Beweise der Anerkennung und des Wohlwollens von der Hand der Professoren, deren Vorlesungen man fleißig besucht hatte, und sonstiger hoher Gönner, denen man in irgend einer Weise näher getreten war. Eine ganze Anzahl solcher Stammbücher ist bis in unsere Zeit erhalten geblieben; bei der Leipziger Universitäts-Jubelfeier von 1909 waren unter den ausgestellten Dokumenten und Schriftstücken mehrere zu sehen. Von einem solchen Studenten-Album, das sich hierorts



Titelblatt des Fuldeschen Stammbuchs.

in Privatbesitz befindet, möchte ich den Lesern dieser Zeitung in Kürze berichten, weil sich darin eine gewiß jeden Musikfreund interessierende Eintragung J. S. Bachs findet. Das Stammbuch, 18 cm breit und 11 cm hoch, mit gut erhaltenem Goldschnitt, ist in orangerot gefärbtes Schweinsleder gebunden, beide Deckel sind mit Golddruck reich verziert. Auf 172 Blättern enthält es 82 Eintragungen aus den Jahren 1743—1756. Das Titelblatt trägt, von Schnörkeln und einem



Stammbuchblatt mit Doppelkanon von Bach.

Spruchband, das zwei Putten halten, umgeben, Namen und Widmung des Besitzers: „Patronis, fautoribus atque amicis hoc Album omni observantia offert.: J. G. Fulde Nimic(ensis): Sil(esiorum): MDCCXLIII“. (Seinen Schutzherren, Gönnern und Freunden überreicht dieses Album mit aller Ehrerbietung J. G. Fulde aus Nimtzsch in Schlesien, 1743.) Auf dem Spruchband stehen die Worte: „Vox sincera, frons serena“. (Aufrichtig das Wort, heiter die Stirn!)

Nimtzsch, die Vaterstadt unseres Stammbuchbesitzers, ist ein kleines, altes Städtchen deutschen Ursprungs, an der Heerstraße von Glatz nach Breslau gelegen und von hier aus in eineinhalbstündiger Bahnfahrt zu erreichen. Auf der Lateinschule seiner Vaterstadt vorbereitet, hat der junge Fulde in Breslau, wahrscheinlich auf dem Magdalenen-Gymnasium, die Reife für das Studium erlangt. Aus den letzten Monaten und Wochen vor seiner Abreise zur Universität datieren die ersten Eintragungen: von mehreren seiner Lehrer, die zugleich im Schulwesen der Stadt Breslau an leitender Stelle standen, von verschiedenen Geistlichen und höheren städtischen Beamten. Auch der schlesische Adel ist mit einer Reihe bekannter Namen vertreten; ich nenne nur folgende: Fürst Carolath, Graf Hatzfeld, v. Seydlitz, von der Planitz. Jedenfalls hat der angehende Studiosus diesen Herren seine Aufwartung gemacht, um sich ihres Wohlwollens für die Zukunft zu versichern; als „patroni“ durften sie sich auf den ersten Blättern verewigen. Von 1743—1747 finden wir unseren Nimtzscher als stud. theol. in Leipzig. Mehrere Professoren der philosophischen und theologischen Fakultät, einige Pastoren, unter ihnen der mit J. S. Bach befreundete Superintendent D. Salomon Deyling, und eine Anzahl von Studienfreunden haben sich hier mit Zitaten aus der Bibel, den Kirchenvätern, den griechischen und römischen Klassikern oder auch mit deutschen Versen — bevorzugt wird der rühmlich bekannte Albr. v. Haller — und mit guten Wünschen „dem geneigten Wohlwollen und unauslöschlicher Erinnerung des Herrn Besitzers“ des Stammbuches empfohlen. Für das Sommersemester 1745 scheint dann stud. Fulde die Alma mater an der Pleiße mit dem benachbarten Halle vertauscht zu haben; sieben Autogramme geben Zeugnis davon, darunter solche von berühmten Philosophen und Theologen (Christ. Wolff, Dan. Strachler, S. J. Baumgarten). Daß nun der Inhaber des Stammbuches nach Luthers Vorbild aber auch ein Freund der edlen Frau Musica gewesen ist, scheinen mir mehrere Leipziger Eintragungen vom Oktober 1747 zu beweisen. Da begegnet uns zunächst ein Kaufmann Keuchauß, der kurz und bündig erklärt: „Musica noster amor“ (Die Musik ist unsere Liebe). Eine allgemeine Tugendregel, ebenfalls in lateinischer Sprache, unterzeichnet „Gottl. Bened. Zemisch, Director des Concerts“. Was dann der Organist an der Neuen Kirche, Karl Gotthelff Gerlach, als seine Lebensauffassung einschreibt, scheint mir auch heute noch für manchen beherzigenswert:

> „Es gilt mir alles gleich, ob ich hier kann empfangen
> Viel Reichthum, Ehre, Lust, und was man heißt ein Glück.
> Ich will in stiller Ruh erwarten mein Geschick,
> Und zwar ohn alle Furcht und ohne viel Verlangen.“

Das wertvollste aber aus der ganzen Zahl der Autogramme ist das gerade in der Mitte des Albums stehende von J. S. Bach: Ein Doppelkanon über ein Thema, geschrieben am 15. Oktober 1747, also etwa 3 Jahre vor seinem Tode. Wahrlich, dieses Stammbuchblatt redet eine deutliche Sprache, es sind die charakteristischen Schriftzüge Bachs: schlicht, klar und bestimmt, ohne jedes schnörkelhafte Beiwerk. Denselben Charakter zeigt die vierzeilige Unterschrift: „Dem Herrn

Besitzer wollte sich mit diesen wenigen Noten empfehlen J. S. Bach" — ohne überschwengliche Wünsche, ohne jeden Titel, einfach und aufrichtig. Und dann der Sinnspruch: „Christus coronabit crucigeros" (Christus wird die Kreuzträger krönen), drei kurze, aber inhaltsschwere Worte; sie sind der deutliche Beweis seines unerschütterlichen Gottvertrauens, sie bilden das Glaubensbekenntnis des Mannes, der in seinem Leben viel Schweres hat durchmachen müssen.

Die wenigen Eintragungen zwischen 1747 und 1756 aus verschiedenen schlesischen Ortschaften lassen vermuten, daß der Besitzer des Stammbuches dort als Hauslehrer, in dem zuletzt genannten Buckowine vielleicht schon als Pfarrer tätig gewesen ist. Es fehlt mir die Zeit, diese Spuren weiter zu verfolgen. Auch ist es ohne Bedeutung für den Zweck dieser Zeilen. Sie wollten nur den zahlreichen Freunden des großen Meisters die Kenntnis einer bisher noch nicht veröffentlichten handschriftlichen Reliquie vermitteln und damit zugleich in den Kranz dankbarer Verehrung, der ihm in den letzten beiden Menschenaltern geflochten worden ist, ein bescheidenes Blättlein einfügen.

A. Böhme, Sommerfeld.

Leipziger Musikbrief.

UEBER ein halbes Hundert Solistenkonzerte (ohne die diversen Mitwirkungen in Kammermusiken zu zählen) haben seit meinem letzten Berichte stattgefunden: ich muß daher meinen Bericht etwas summarisch fassen. Denn auch hier gilt der Satz: non multa sed multum. Ganz schlechte, das heißt konzertunreife Leistungen gab's eigentlich nur wenige, aber die überwiegende Mehrzahl der auftretenden Künstler und Künstlerinnen kam über ein anständiges Mittelmaß nicht hinaus. Die wirklichen Talente sind — trotz der Unzahl von Musikbildungsanstalten — nicht mehr geworden, als früher. Unter den Klavierabenden seien der zeitlichen Reihenfolge nach genannt: *Alice Ripper, Georg Zscherneck, Helene von Loposka* (noch nicht fertig, aber sehr begabt), *Sandor Vas, Leo Kestenberg* (mit einem Liszt-Abend), *Artur Reinhold* (ein eigenartiger, denkender Künstler), *Bruno Hinze-Reinhold* (zweiter Abend, der treffliche Künstler brachte u. a. Novitäten von Kaun und Debussy), *Luise Gmeiner* (ein neuer Stern am Pianistenhimmel, vereint sie eminent musikalisches, südliches Temperament mit sehr schönem Anschlage und hervorragender Technik), *Severin Eisenberger* (markante Persönlichkeit), *Michael von Zadora* (famose eigene Bearbeitung von W. Fr. Bachs d moll-Orgelkonzert), *Telemaque Lambrino* (spielte stellenweise wunderschön, dann wieder kalt), *Ethel Leginska* (eine rassige Künstlernatur) *Richard Singer* (zweiter Abend). — *Max von Pauers* ganze Künstlerschaft erzielte mit einem monumentalen Programme (Schumanns f moll-Sonate, Schuberts Wanderer-Fantasie, Regers wunderbare Bach-Variationen op. 81) im Kaufhause einen ganz außergewöhnlichen Erfolg. Das wundervoll plastisch-klare, von feinstem Stilgefühl getragene Spiel des Künstlers hinterließ Eindrücke, wie wir sie in dieser an Klavierabenden nicht armen Saison nicht oft erlebten. Am Schlusse mußte von Pauer und Max Reger wiederholten Hervorrufen Folge leisten. — Ein ganz ausgezeichneter Geiger ist *Albert Spalding*, speziell polyphone Musik, z. B. die in Regers a moll-Solosonate liegt ihm trefflich. *Edith von Voigtländer* erspielte sich gleichfalls mit einer Regerschen Solosonate, wie Bruchs g moll-Konzert neuerdings einen Riesenerfolg. *Alexander Schmuller* gab den ersten dreier Sonatenabende (mit *Leonid Kreutzer*) und trat überdies in einem Gesangskonzerte als reifer und technisch famos geschulter Geiger hervor.

Unter den Gesangskonzerten nenne ich nur *Julia Culp, Annie Gura-Hammel* und *Hermann Gura*, sowie *Susanne Dessoir* (mit Beethovens selten gehörten Schottischen Liedern in der Originalbesetzung mit Klavier, Violine und Violoncello). Als stilsicheren und gestaltungsfähigen Orgelvirtuosen lernte man den noch sehr jungen *Arno Landmann* kennen, der sich als ernster, der heute auf der Orgel oft beliebten Effekthascherei abholder Künstler in zwei Abenden (Werke von Reger, E. W. Degner, Karg-Elert) vorstellte. *Paul Gerhardt*, wohl einer der ersten Orgelmeister unserer Zeit, hinterließ an einem zweiten Abend unvergeßlichen Eindruck. — Im *Gewandhause* gab es eigentlich nur ein Ereignis: das war aber wirklich ein solches: die Uraufführung von Regers Klavierkonzerten durch Frau Frida *Kwast-Hodapp*. Seit Liszts Zeiten ist kein Klavierkonzert geschrieben worden, das diesem großzügigen, jeder Aeußerlichkeit abholdem, in Wahrheit gigantischem Werke auch nur annähernd zu vergleichen wäre. Regers letzte Werke — so auch das im zweiten Kammermusikabend des Böhmischen Streichquartetts mit dem Komponisten am Ibach gebrachte Klavierquartett op. 113 — haben eine Schlagkraft und Präzision des musikalischen Ausdrucks, wie eine gegen früher bedeutend gesteigerte Prägnanz in der Thematik, daß er nun vor uns als ein wahrhaft Großer dasteht.

An weiteren Novitäten ist auch eines Violoncellkonzertes *Stephan Krehls* zu gedenken. Auch Bruckners Neunte erschien kürzlich in diesen Konzerten. Hingegen ist als wirkliche Hochburg der Moderne die „Musikalische Gesellschaft" unter Dr. *Göhlers* Leitung mit einigen äußerst interessanten Novitäten hervorgetreten. *Claude Debussys* impressionistische „Iberia" ist ein ganz eigenartiges Orchesterstück. Jedenfalls schon darum ein Unikum, als es den Beweis aufs Exempel erbringt, wie man durch espritvolle Arbeit und Stimmung auch ohne melodische Ader interessant musizieren kann. Daß dies freilich auf die Dauer nicht so angeht, zeigt ein Jugendwerk desselben Autors: „Die Auserkorene", für Frauenstimmen (Soli und Chor) und Orchester, das an einer geradezu unerträglichen Monotonie der Rhythmik leidet. *Mahlers* vierte Symphonie und einige seiner vom Grazer Tonkünstlerfest her bekannte Orchestergesänge, wie auch knappgefaßte, in der Stimmung meisterliche indische Liedchen Georg Göhlers, nebst einer sehr alten Novität *Joh. Kaspar Fischers* († 1737) (einer melodisch reichen, wohlklingenden Partie) schloßen sich u. a. hier an. *Hans Winderstein*, dessen ausgezeichnetes Orchester auch in einer Anzahl Solistenkonzerte beteiligt war, brachte u. a. *Ewald Sträßers* neue G dur-Symphonie. Ich konnte kollisionshalber leider das Werk nicht hören. Den meisten Beifall fand das Scherzo. Noch sei eines Richard Wagner-Konzertes, wie der (unter der Leitung *Richard Hagels* erfolgten) Leipziger Erstaufführung von Felix Woyrschs Mysterium „Totentanz" durch den Philharmonischen Chor anerkennend gedacht. Woyrschs Werk verfehlt auch hier seine Wirkung nicht. Im „Riedel-Verein" (Dr. *Göhler*) gab's Wiederholungen von Schubert-Klopstocks Stabat mater wie Bruckners wundervoller f moll-Messe.

Die „Böhmen" wie das „Ŝefčik-Quartett" beschlossen den Reigen ihrer Konzerte; erstere mit einem Brahms-Abend, der die geniale Pianistin Elly Ney im f moll-Klavierquintett wieder als eine der Berufensten ihres Faches erscheinen ließ. Auch die heimische Triovereinigung *Fritz von Bose* gab das letzte ihrer in den Programmen etwas gar zu konservativ gefärbten, aber sonst sehr verdienstvollen Kammermusikmatinees. Im deutschen Chorsängerwalde war es etwas stiller, ein Novitätenabend Wohlgemuts und diverser anderer statutarischer Veranstaltungen etwa ausgenommen.

Im Theater gab es drei örtliche Novitäten: Goldmarks „Wintermärchen", Neumanns „Liebelei" und Humperdincks „Königskinder". Da alle drei Werke bereits gelegentlich ihrer Uraufführungen besprochen wurden, so erübrigt eine genauere Rezension. Neumann-Schnitzlers „Liebelei" ist, vom Standpunkt des Problems der modernen Oper aus betrachtet, entschieden eine interessante Erscheinung, weil man sieht, wohin letzten Endes die Ausläufer des Verismo, ferner die Bestrebungen, eine Konversationsoper zu gründen, wie anderseits das Ueberwuchern technischer Meisterschaft, bei nicht adäquater thematischer und jeglichem Mangel an melodischer Erfindung führen. Der modernen Oper fehlt vor allem der Mangel blühender, aus dem Bühnenbilde mit einer gewissen Selbstverständlichkeit geborenen Melodik, der auch ein Richard Wagner nicht aus dem Wege gegangen ist. Aber weil Richard Straußens geniale Schöpferkraft vom Symphonischen ausgehend, eine eben nur für Richard Strauß gültige Opernsprache gefunden hat (es liegt hierbei genau so wie vor 25 Jahren, wo alles „in Wagner" machte), so wird jetzt von verschiedenen Seiten dieses Prinzip, das ja mit den betreffenden, psychologisch — sehr komplizierten Dichtungen zusammenhängt, und erst nur durch sie veranlaßt wurde, verallgemeinert. Das ist grundfalsch. Jedes Werk, wenn es erfühlt ist, wenn es erschöpfend in Musik umgegossen ist, hat seinen Stil. So auch Salome, Elektra, Moloch, Corregidor. — Die moderne Opernallerweltstechnik jedoch hat aber keinen Stil. Geradeso wie es verfehlt wäre, sich hinzusetzen, jetzt einen biblischen Stoff à la Salome in äußerlicher Nachahmung der streng rein für dieses Werk eingefallenen Technik zu schreiben, so ist es verfehlt, so eine oberflächliche Stimmungsmacherei wie in den meisten modernen Opern als lebensfähigen Opernstil hinzustellen. Es werden viel zu viel Opern geschrieben, ein jeder, der ein Orchesterstück technisch glänzend gearbeitet hat, geht nun an die Oper: nicht bedenkend, daß die Operntechnik in erster Linie ursprüngliche Erfinder und Melodiker braucht und daß man dazu „mehr oder weniger" geboren sein muß! —

Einiger glänzender Reprisen von Salome, die wirklich großartig hier gegeben wird, und Elektra sei nach dieser Abschweifung noch gedacht. Ein Aufsehen erregender Vortrag des Kantors *Borchers* über Rutz' Typenlehre, den der treffliche Künstler vielleicht mal der „N. M.-Z." im Texte zur Verfügung stellen könnte, sei schließlich erwähnt. Die Ideen Rutz-Borchers sind ganz ausgezeichnet!

Dr. Roderich von Mojsisovics.

Leoncavallos „Maia“.

DIE Italiener scheinen von ihren Bauernopern und Mordgeschichten nicht loszukommen. Messerhelden und Prügeleien, verschmähte Liebhaber und grollende Väter laufen noch immer in den italienischen Opern herum. Der neueste Ableger der Gattung ist Leoncavallos „Maia“, die dem berühmten Maëstro zu Ehren in *Berlin* zur Aufführung kam. Man weiß bei dieser Oper wirklich nicht recht, ob der Text oder die Musik das dürftigste ist. *Paul de Choudens* nennt sein Buch allerdings ein „lyrisches Drama in drei Akten“. Aber diese Bezeichnung paßt weder für die Fabel noch für deren Ausführung. Wagner würde das Stück eine „tragische Operette“ nennen, eine Mischform zwischen Singspiel und Arienoper. Der Dichter hat vor allen Dingen für gute Nummern gesorgt, für Liebesduette, Trinklieder, Ballettszenen und Volksweisen. Der zweite Akt bringt den gewohnten Festplatz, auf dem getanzt, gesungen und gesprungen wird und den unvermeidlichen Skandal zwischen den Hauptpersonen. In den anderen Akten muß dann verlorenes und wieder gewonnenes Liebesglück die geschlossenen Musikformen bestreiten. Diese einzelnen Nummern hält nun Choudens durch eine Handlung zusammen, die überall an bewährte Situationen und bekannte Stoffe anknüpft. Maia, ein armes Hirtenmädchen, hört, daß ihr geliebter Renaud sich ein reiches Mädchen zur Braut genommen hat. Sie will die Kunde nicht glauben und muß an jenem traditionellen Volksfest die traurige Wahrheit selbst erfahren. Ihre Liebe und Treue wird von Renauds Vater geschmäht und verspottet — in wahnsinniger Empörung wirft sie sich dem verhaßten Torrias in die Arme. Renaud fühlt Reue und Sehnsucht, er eilt zu seiner Geliebten — alles scheint vergessen. Da tritt Torrias auf. Die Nebenbuhler prügeln sich, Renaud zieht den Dolch und ersticht statt des Gegners — die eigene Geliebte. Sie singt noch eine Arie und stirbt. Das ist in wenigen Worten der klägliche Inhalt des Buches. Eine kunstlos zusammengeflickte Geschichte, deren Ausführung von rührender Unbeholfenheit zeugt. Es ist wohl der fadeste und langweiligste Text, den die neuere italienische Oper überhaupt aufzuweisen hat. Choudens macht nirgends einen Versuch zur Charakteristik seiner Figuren, nirgends ist ein innerer dramatischer Kern zu erkennen. —



Glucks Oelbildnis von T. Klimesch (1783).
Aus Boerners Autographen-Katalog (Text siehe S. 302).

Leoncavallo hat in seiner Partitur namentlich auf die dankbaren Musikstücke hingearbeitet. Es sollten Favoritgesänge alten Schlages werden. Aber seine musikalische Kraft reicht selbst für solche Zugnummern nicht mehr aus. Er macht überall Anleihen, zitiert sich selbst und weiß schließlich kaum, wie er noch etwas Neues und Ansprechendes geben soll. Da kamen ihm dann einige altitalienische Volksweisen gut zu statten. Er übernahm ihre anziehende Melodik und kleidete sie auf seine Weise ein. Diese Partien sind das beste aus der ganzen Oper. Namentlich das g moll-Stück „Gib acht, Marion“ oder die Farandole und das Liedchen „Ach mein Liebster“ gehören zu den Lichtpunkten der Maia-Partitur. Sonst schleppt sich seine Musik in dem ausgefahrenen italienischen Gleis dahin. Schablonenhaft reihen sich die Stücke aneinander und selbst in der Instrumentation gibt's keine neuen Momente. Das Orchester ist richtig behandelt, zeigt aber nirgends individuelle oder charakteristische Züge. Selbst die technische Seite seiner Partitur ist reizlos. Eine oberflächliche Kopie bewährter Meister. Ein flacher Donizetti-Stil, mit Verdi- und Mascagni-Effekten durchsetzt. Alles klingt schmachtend und sentimental. Natürlich schreibt Leoncavallo sein Intermezzo, ein an alle möglichen Musiker anklingendes Musikstück, das auf die Volksszenen des zweiten Aktes hinweisen soll. Aber auch diese „Nummer“ wird bald der wohlverdienten Vergessenheit anheimfallen. — Was durch die Inszenierung an diesem toten Werk noch zu retten war, das hatte die Berliner königl. Bühne redlich ans Licht gestellt. Es wurden Bühnenbilder geboten, wie sie für die „Maia“ gut genug waren. Die Dekorationen müssen ja so wie so bald wieder beiseite gestellt werden. Die Hauptrollen waren mit Frau *Kurt* (Maia) und Herrn *Maclennan* (Renaud) besetzt, die sich beide redliche Mühe gaben, ihren charakterlosen Figuren wenigstens etwas Leben einzuhauchen. Das Erfreulichste des ganzen Abends blieb aber doch die musikalische Einstudierung. *Leo Blech* dirigierte voller Schwung und Temperament.

Unsere königliche Bühne hat mit dieser Novität wieder einmal einen großen Fehlgriff getan. Es wird behauptet, die Aufführung ginge auf ein Leoncavallo gegebenes Versprechen zurück. Das allein kann die Einstudierung entschuldigen. Aber auch unsere zweite Opernbühne, die von *Hermann Gura* geleitete „Komische Oper“ weiß nicht mehr, wie sie Neues bieten soll. Da gibt es denn Gastspiele über Gastspiele. *Heinrich Knote* im „Troubadour“, *Hedwig Francillo Kauffmann* in Puccinis Bohème und andere Größen versuchen das Interesse für Gregors Schöpfung neu zu beleben. Aber das Niveau der Bühne ist seit Gregors Abschied von Berlin gesunken. Das beweist jede Aufführung und jede Neueinstudierung. Die letzte Tat Guras war eine Auffrischung von Offenbachs Operette „Orpheus in der Unterwelt“, die als moderne Jahresrevue in Szene ging. Der Dialog war mit allen möglichen Tagesereignissen vollgestopft worden. Man konnte schlechte Witze über die Moabiter und Jagow, über Strauß und Reinhardt, über Lustbarkeitssteuer und Hosenrock hören. Und das Wichtigste, die musikalische Vorbereitung, fehlte. Die prikkelnden Weisen Offenbachs ermüdeten und langweilten. Von einer übermütig-lustigen Stimmung, die für Offenbach Lebensbedingung ist, war nichts zu spüren. So haben denn Opernhaus und Komische Oper in den letzten Wochen wenig Erfreuliches geboten.

Dr. Georg Schünemann.

Kritische Rundschau.

Sondershausen. Am Fürstl. Theater hat die vieraktige, komische Oper: „Frauenlist“, Musik von *Emil Robert Hansen*, Textdichtung von *Marie Boltz*, ihre Uraufführung und mit einem akzentuierten, am Schlusse des Werks stürmisch-lebhaftem Erfolg erlebt. Das Sujet ist den Märchen aus Tausend und einer Nacht entnommen, aber mit viel Geschick in eine reale Welt hineingestellt, so daß man die Ueberzeugung hat: dieses humorvolle Spiel sieghafter, weiblicher List und Intrige gegen den habgierig-unehrlichen Kadi Mustapha könne sich auch in der Gegenwart abwickeln. Die szenische Unterbringung der überreichen, mitunter einigermaßen komplizierten Handlung in vier, von Auftritt zu Auftritt an Aktualität gesteigerten Akten bildet ein Meisterstücklein der als musikalische Fachkollegin geschätzten Verfasserin. — Hansens Musik ist die eines melodischen Eklektikers, an dem die Erscheinungen eines Rossini, Lortzing, Nicolai nicht unbeachtet vorübergezogen sind, der auch aus der „Meistersinger“-Partitur gar manches gelernt hat, aber doch im ganzen eine erfreuliche Selbständigkeit bezeigt, im Ausdrucke beweglich, in der musikalischen Durcharbeitung gediegen, dem auch ein bedeutsamer Farbenreichtum zur Verfügung steht. Den Orchesterpart trägt blühendes Kolorit, die subtile Verteilung von Schatten und Lichtern, imponiert, der Ausdruck im Humor ist konzis und situationsgemäß, in den lyrischen Partien ohne billige Sentimentalität. Besonders wohltuend berührt die Konsequenz, womit der Verfasser am Genre festhält. Hansen, Frau Boltz, die Hauptdarsteller, Direktor. *Heydecker*, Regisseur *Rathfelder* (der übrigens für die Inszene uneingeschränktes Lob verdient) und Kapellmeister *Auderieth* wurden an den einzelnen Aktschlüssen wie am Ende der Oper oftmals gerufen.

Zürich. Im Stadttheater ist *Straußens* musikalisches Lustspiel in einer würdigen Aufführung erschienen. Dr. *Kempter* steht

in souveräner Meisterschaft über den gewaltigen Schwierigkeiten voll glitzender Schönheiten; Ausstattungs- und Regiekunst haben in künstlerischer Harmonie zusammengewirkt und die Besetzung der Hauptpartien läßt keinen wesentlichen Wunsch offen. In der Titelpartie bietet unsere Altistin Frl. *Emmy Krüger* mit ihrer großen, dunkelgefärbten und der Höhe nicht entbehrenden Stimme und mit ihrem liebenswürdigen Darstellungstalent eine schlechthin ausgezeichnete Leistung. Auf gleicher künstlerischer Höhe steht die bis in die feinsten Züge durchdachte Marschallin unserer bewährten Primadonna Frau *Philo Kempter-Jarno*. Der Ochs von Lerchenau ist dem Baßbuffo unserer Bühne, Herrn *Strickrodt*, übertragen, der den dekadenten adelsstolzen Geck, bei lobenswerter Wiedergabe der enorm schwierigen Partie, mit zwingender niemals aufdringlicher Komik gibt. In scharfer Charakteristik zeichnet Herr *Brockholt* einen parvenühaften Faninal und Frl. *Wolf* ist eine gesangsschöne, darstellerisch etwas zu bescheidene Sophie v. Faninal. Die meisten Träger der kleineren Rollen fügen sich bestens in das Ensemble. *E. Trp.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— *Méhuls* Oper „Joseph in Aegypten" ist in der neu revidierten und mit Rezitationen versehenen Bearbeitung von Max Zenger am Münchner Hof- und Nationaltheater gegeben worden.

— „Don Quichotte", *Massenets* letztgeschriebene Oper, hat am *Nürnberger* Stadttheater mit Paul Bender aus München in der Titelrolle ihre Uraufführung für Deutschland erlebt.

— Am *Kasseler* Hoftheater hat die Uraufführung der dreiaktigen Oper „Sundári" von Reinhold L. Herman stattgefunden.

— Im Stadttheater zu *Halle a. S.* hat *Straußens* „Rosenkavalier" bei vorzüglicher Darstellung einen vollen, unbestrittenen Erfolg gehabt. Die weiblichen Hauptpartien sangen bei der Premiere die drei Dresdener Künstlerinnen Margarete Siems (Feldmarschallin), Eva von der Osten (Rosenkavalier), Minnie Nast (Sophie), von denen jede in ihrer Art Vollendetes bot. Als Ochs von Lerchenau schnitt Kammersänger Franz Schwarz von der hiesigen Oper in jeder Hinsicht hervorragend ab. *Eduard Mörike* dirigierte das Werk, das hier einen durchaus bedeutenden Eindruck hinterließ, mit Schwung und großem Verständnis für Straußens Musik. (Wie „gearbeitet" wird, zeigt dieser Bericht unseres durchaus zuverlässigen Korrespondenten gegenüber der Nachricht, der Rosenkavalier hätte nur „Zurückhaltung" gefunden. Diese Meldung ging im gleichen Wortlaut durch einen großen Teil der Presse. Red.) *P. Kl.*

— Unter dem Titel „Von Bach bis Offenbach" hat der Bach-Verein *Wiesbaden* im Residenztheater „Die Kaffeekantate" von Bach (szenisch), „Die Maienkönigin" von Gluck und „Daphnis und Chloé" von Offenbach unter Kapellmeister Gerhards Leitung und Inszenierung zweimal mit großem Erfolge aufgeführt.

— Eine *Hans-Pfitzner-Woche* soll in *Wien* im Frühjahr 1912 auf Anregung des Straßburger Oberbürgermeisters veranstaltet werden. Direktor Gregor hat bereits die Erklärung abgegeben, das Unternehmen kräftigst zu unterstützen. Gregor wird zwei Pfitzner-Opern vorbereiten: „Die Rose vom Liebesgarten" und „Den armen Heinrich". Neben den Opernvorstellungen sollen zwei große konzertale Veranstaltungen unter Mitwirkung der Philharmoniker und hervorragender Wiener Solisten unter Leitung des Komponisten stattfinden.

— Eugen d'Alberts komische Oper „Die verschenkte Frau" soll in *Wien* unter Direktor Gregors Leitung in der nächsten Saison ihre Uraufführung erleben.

— Am *Grazer* Stadttheater hat *Ludwig Rochlitzers* Oper „Frater Carolus" mit dem Prager Tenoristen Winkelmann in der Titelrolle freundlichste Aufnahme gefunden. *—ch.*

— Die *Brüsseler Oper* veranstaltet einige deutsche Opern-Festspiele: „Ring des Nibelungen", „Lohengrin" und „Tannhäuser".

— Wir lesen im „Berl. Tagebl.": „In einigen Zeitungen war erwähnt worden, daß ‚Elektra' von Richard Strauß unter Leitung des englischen Kapellmeisters Beecham in deutscher Sprache auf der Bühne der Großen Oper zur Aufführung gebracht werden solle. Die Nachricht erscheint höchst zweifelhaft, da im Mai von den Künstlern des Théâtre de la Monnaie in Brüssel im Theater Sarah Bernhardt ‚Elektra', ‚Salome' und ‚Feuersnot' gegeben werden. Es ist kaum anzunehmen, daß im Juni eine neue Aufführung der „Elektra" an der Großen Oper folgen soll und noch dazu in deutscher Sprache. Derartige Sensationsmeldungen sind, wie noch kürzlich die Informationen über den ‚Rosenkavalier', gewöhnlich auf interessierte Personen zurückzuführen, die in begreiflichem, aber falschem Optimismus Verhandlungen schon als Erfolge eskomptieren. So schnell geht's nicht in Paris, besonders nicht mit deutschen Unternehmungen."

*

— In einer im *Berliner* Blüthnersaal veranstalteten *Franz-Liszt-Feier* hat die bekannte Rezitatorin *Martha Kempner-Hochstädt* Bürgers „Leonore" mit der melodramatischen Musik von Liszt, sowie einige andere Melodramen des großen Tonsetzers mit viel Erfolg vorgetragen.

— *Mahlers* I. Symphonie ist kürzlich in einem Frankfurter Museumskonzert aufgeführt worden.

— Im „Rühlschen Gesangverein" (Frankfurt) hat Karl Schuricht die Kantate „Media vita" für Tenorsolo, Chor, Orchester und Orgel von *Bernhard Scholz* und *Regers* 100. Psalm mit großem Erfolg aufgeführt.

— Man schreibt uns aus *Nürnberg*, daß „La demoiselle élue" von Debussy für Frauenstimmen und Orchester nicht zuerst in Leipzig, sondern in Stuttgart von *Carl Hirsch* mit dem Heilbronner Frauenchor aufgeführt worden sei. — Das stimmt, und zwar wurde das Werk sehr gut aufgeführt. Das „Zuerst" bezog sich aber auf Leipzig, als örtliche Neuheit. Man hat andernfalls das nicht gerade schöne, aber praktische und eingebürgerte Wort „Uraufführung" (in Deutschland).

— Der Komponist *Karl Hasse* hat in Jena eine Serenade für Streichorchester zur ersten Aufführung gebracht.

— Im Orchesterverein in *Nürnberg* hat die Uraufführung der symphonischen Dichtung für großes Orchester „Ein Abend" von *Wilhelm Bruch* stattgefunden.

— Im Musik-Salon *Bertrand Roth* in *Dresden* sind als 147. Aufführung folgende zeitgenössische Tonwerke aufgeführt worden: Sonatine (D dur) für Violine und Klavier op. 4 No. 2 von Joseph Haas; Lieder von Bertrand Roth, Roland Bocquet, Felix Draeseke; Suite für Violine mit Klavierbegleitung op. 10 von Christian Sinding; Lieder von Erich F. Wolff und Max Reger. Außerdem brachte die 146. Aufführung Werke von *Albert Fuchs*.

— In *Markneukirchen* hat Musikdirektor Alex Heinrich eine Orchestersuite von *Jemain*, dem Direktor des Konservatoriums in Lyon, als Novität aufgeführt.

— Auf Veranlassung von Hofkapellmeister *Richard* und Obermusikmeister *Eschrich* hat sich in *Heilbronn* eine Konzertgesellschaft zur Pflege und Förderung des musikalischen Lebens dieser Stadt gebildet. Diese Konzertgesellschaft wird in jedem Winter große Orchester- und Kammermusikkonzerte unter Mitwirkung bedeutender Solisten veranstalten. Die Leitung der Konzerte untersteht abwechselnd den Herren Richard und Eschrich. — Die Gründungen von Konzertgesellschaften werden mehr und mehr als notwendig anerkannt.

— Eine Kammermusikvereinigung von Musikfreunden hat sich in *Mülheim a. d. Ruhr* gebildet. (Leiter ist der Gymnasialdirektor Dr. *Stamm*.) Der Zweck ist, gegen ein Entree von 50 Pf. die herrlichen Werke der Literatur in volkstümlichen Konzerten bekannt zu machen. Der gesamte Reinertrag ist für wohltätige Zwecke bestimmt. Das erste Konzert fand lebhaften Beifall. *E.*

— Der *Grazer* Tondichter Dr. *Joseph Marx* erzielte bei der Uraufführung seines jüngsten, großangelegten Chorwerkes „Herbstchor an Pan" durch den deutsch-akademischen Gesang-Verein „Gothia" lebhafte Anerkennung. Das mächtig aufgebaute tonmalerische Werk zu Worten von *Hans Bartsch* ist für Frauen-, Männer- und Knabenchor, für Sopran- und Tenorsolo, großes Orchester und Orgel geschrieben. *J. Sch.*

— *Richard Strauß* hat in *Kopenhagen* ein Konzert mit dem Orchester des Orchestervereins mit außerordentlichem Erfolg gegeben. Strauß war leider indisponiert, trotzdem lernte man ihn als den hervorragenden Dirigenten kennen, als der er gilt.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Für Autographensammler.* Wir hatten schon im vorigen Hefte (13) auf die große Autographenversteigerung der bekannten Firma *C. G. Boerner* in Leipzig vom 3. bis 6. Mai aufmerksam gemacht. Heute nun liegen uns zwei umfangreiche Kataloge vor, die das lebhafte Interesse aller Autographensammler und -freunde beanspruchen. Der eine (226 Seiten starke) Katalog umfaßt allein in 1211 Nummern die Abschnitte: die Reformation, deutsche Literatur (15. bis 17. und 18. bis 19. Jahrhundert), fremdländische Literatur, darstellende Künstler, bildende Künstler, *Musikerbriefe* und -manuskripte. Ihm ist auch unser prachtvolles Bildnis von *Gluck* (S. 301) entnommen, worüber der Katalog folgende Auskunft gibt: „Christoph Wilibald Ritter von Gluck (1714—1787). Oelporträt von *T. Klimesch* aus dem Jahre 1783. (Bildgröße: 110 cm breit, 130 cm hoch. Im Rahmen aus der Zeit um 1840.) Das Porträt entspricht der Auffassung nach dem im Wiener Hofmuseum befindlichen Bilde von J. S. Duplessis aus dem Jahre 1775. Verschiedene Details deuten jedoch darauf hin, daß Gluck zu diesem Bilde Modell gesessen hat. Der Gesichtsausdruck ist auf dem K.'schen Bilde weitaus natürlicher wie bei Duplessis. Vermutlich haben wir dasjenige Porträt vor uns, das Gluck im Jahre 1783 für Joh. Fr. Reichardt

hat malen lassen. Ueber den Maler T. Klimesch ist leider nichts zu eruieren, ein polnischer Maler gleichen Namens ist mit ihm nicht identisch." Die musikalische Abteilung zeigt überhaupt eine ganze Reihe schöner Dokumente an: *Rubinstein, Wagner, Brahms* (seine vollständige Korrespondenz mit Dr. A. Schubring in Dessau, 25 Briefe) nehmen den größten Raum ein. Hochinteressant ist der mit vielen Bildern geschmückte Katalog der Stammbücher-Sammlung von *Friedrich Warnke* (zufällig weist das heutige Heft der „N. M.-Z." auch auf ein solches Stammbuchblatt hin). Beide Kataloge sind zum Preise von je 3 M. zu kaufen. Weitere Auskunft erteilt die Firma Boerner in Leipzig, Nürnbergerstr. 44.

— *Von den Theatern.* Allgemeines berechtigtes Aufsehen erregt die Ernennung des früheren Schauspielers und Tenoristen Fritz Rémond zum Theaterdirektor in *Köln.* Ueber erprobte Bühnenmänner hat der Tenor gesiegt, dessen direktoriale Tätigkeit vor kurzer Zeit erst in *Bromberg* begann! Selbst wenn man sich auf den objektiven Standpunkt stellt und sagt: erst abwarten, was Herr Rémond leistet, kann man seine Verwunderung doch nicht unterdrücken über eine Ernennung, bei der auch andere als künstlerische Motive eine Rolle spielen sollen. Und Köln braucht nach allen Berichten einen Künstler zum Direktor, der zugleich ein Finanzgenie sein müßte. Als Künstler ist Rémond nicht ganz unbekannt, wenn auch seine Leistungen über ein anständiges Mittelmaß nicht hinausgehen sollen. Wie die Blätter melden, sind in Bromberg die Einnahmen unter Rémonds Theaterdirektion zurückgegangen. Wie wird's in Köln werden? Doch das geht ja in erster Linie d i e Stadtväter an, deren Wille den neuen Mann berief. Das Oberhaupt soll sein großer Förderer gewesen sein. Der erste Erfolg der Wahl war, daß ein Dirigent wie Lohse seine Entlassung genommen hat. *Brecher* (Hamburg) tritt an seine Stelle, der in Köln nun zeigen muß, was er wirklich kann. Auf die Entwicklung der Dinge darf man gespannt sein. Geschmackvoll war es zum mindesten nicht, den früheren, musikalisch nicht sehr begabten Tenor als Gebieter über die ehemaligen Vorgesetzten zu stellen. — *Max Biedermann* vom Hoftheater in Dessau ist an Stelle des als Direktor an das Kölnische Stadttheater berufenen Opernsängers Rémond zum Leiter des Bromberger Stadttheaters gewählt worden. — Am *Wiesbadner* Hoftheater geht's weiter lustig zu. Nun hat auch der Hofschauspieler *Herrmann*, eines der tüchtigsten Mitglieder des Schauspiels, seine Entlassung nachgesucht, weil ihm aufgetragen wurde, in der Oper „Lohengrin" als Statist zu fungieren. Und die Sängerin Frl. *Heßloehl*, Vertreterin des Mezzosopranfaches, die von der Intendanz wegen einer Differenz mit einer Kollegin zu Unrecht in zehn Mark Ordnungsstrafe genommen wurde, hat gar den *König von Preußen* beim Berliner Kammergericht auf Rückzahlung verklagt. Das ist die zweite Klage aus Theaterkreisen in kurzer Zeit gegen den König von Preußen.

— *Erklärung.* Der Rechtsbeistand des Herrn Dr. *Paul Marsop*, Rechtsanwalt *Robert Maurmeier* in München, ersucht uns um Aufnahme folgender Zeilen: „In dem unlängst erschienenen, von Herrn Konzertdirektor *Emil Gutmann* herausgegebenen ‚Konzert-Taschenbuch' findet sich ein Artikel mit der Ueberschrift: ‚Die Krisis im Allgemeinen Deutschen Musikverein'. In diesem Artikel ist behauptet, daß der von Dr. Marsop in der Festnummer der ‚N. M.-Z.' vom 2. Juni 1909 unter dem Titel: ‚Vom Allgemeinen Deutschen Musikverein' veröffentlichte Aufsatz ‚ersichtlich vom Vorstande des Vereins inspiriert' worden sei. Diese Behauptung ist u n w a h r. Herr Dr. Marsop wurde vom Chefredakteur der ‚N. M.-Z.', Herrn Oswald Kühn, gebeten, den Aufsatz zu verfassen; er sagte erst nach wiederholtem Weigern zu. Vom Inhalte des Aufsatzes wußte außer der Redaktion der ‚N. M.-Z.' und Herrn Redakteur Paul Ehlers niemand ein Wort, also auch keines von den Vorstandsmitgliedern des A. D. M.-V. Mein Klient beruft sich auf das Zeugnis des Herrn Kühn und das der Vorstandsmitglieder. — Auf den übrigen Inhalt des fraglichen Artikels im Konzert-Taschenbuch einzugehen, versagt sich Dr. Marsop. E r s t e n s, weil der Artikel s a c h l i c h völlig b e d e u t u n g s l o s ist. Z w e i t e n s, weil durch die Erklärungen und Ausführungen der Herren Prof. Schillings und Chefredakteur O. Kühn in No. 12 der ‚N. M.-Z.' und des Herrn Chefredakteurs P. Schwers in No. 11 der ‚Allgem M.-Z.' auch schon alles hinlänglich beleuchtet bezw. richtiggestellt ist, was der Verfasser des Krisis-Artikels weiterhin betreffs des Herrn Dr. Marsop vorbringt. D r i t t e n s, weil es in Rücksicht auf das Verhalten des Verfassers des Krisis-Artikels gegen meinen Herrn Mandanten, für Herrn Dr. Marsop a u s g e s c h l o s s e n ist, auf irgendwelche seiner Aeußerungen, sei es öffentlich, sei es privatim, persönlich zu reagieren. — Sollte dem Herrn Dr. Marsop hingegen durch den Verfasser des Krisis-Artikels oder dessen Hintermänner irgendwie Gelegenheit gegeben werden, gerichtlich vorzugehen, so wird das ungesäumt erfolgen."

— *Dvořáks Nachlaß.* Der aus mehreren Symphonien, Ouvertüren, Klavierstücken, Liedern usw. bestehende Nachlaß Anton Dvořáks ist von den Erben der Firma *N. Simrock*, G. m. b. H., zur Herausgabe übertragen worden. Hiermit soll sofort begonnen werden, damit bereits im Herbst sämtliche Nachlaßwerke fertig vorliegen.

— *Eröffnung des römischen Musikkongresses.* In Gegenwart des Königs und der Königin, des Unterrichtsministers, der Behörden und zahlreicher Mitglieder des Kongresses ist am 5. April der Internationale Kongreß für Musik in *Rom* eröffnet worden.

— *Wagner-Biographie. Karl Friedrich Glasenapp* kündigt für den Monat Mai das Erscheinen des Schlußbandes seiner sechs Bücher umfassenden „Wagner-Biographie" an.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Der Großherzog von Mecklenburg hat den ersten Kapellmeister am Hoftheater in Schwerin, *Willibald Kaehler*, zum Professor der Musik ernannt.

— *Hans Richter* hat nach elfjährigem Wirken sein letztes Konzert in Manchester dirigiert. Es schloß mit ergreifenden Abschiedsszenen seiner Bewunderer. Eine ganze Menge von Geschenken wurde ihm überreicht. Richter, der von den spontanen Ovationen des Publikums tief bewegt war, hielt nach dem „Berl. Tagebl." folgende Ansprache: „Es hat mich viel Ueberwindung gekostet," sagte er, „bevor ich mich entschloß, zurückzutreten, eine Tätigkeit aufzugeben, die ich geliebt habe und die mein Glück war. Aber als ein treuer Diener meiner Kunst war ich gezwungen, so zu handeln, nachdem ich bemerkt hatte, daß meine Kräfte infolge der Schwächung meiner Gesundheit, meiner Kunst nicht mehr so nützlich sein konnten, wie ich wünschte. Die Jahre, die ich hier gelebt habe, waren wirklich Glücksjahre. Mit solch schönen Erinnerungen gehe ich nun von Ihnen, ich hoffe, nicht für immer. Meine Absicht ist es, wenigstens solange ich kann, alljährlich wiederzukommen, um das Konzert für den Pensionsfonds zu dirigieren. Ihre hübschen Geschenke werden mich daran erinnern, daß ich wiederkommen muß, und deshalb sage ich Ihnen nur meinen herzlichsten Dank für all Ihre Güte und — auf Wiedersehen!"

— Wie aus Hamburg berichtet wird, ist *Sigmund v. Hausegger* von der Philharmonischen Gesellschaft für eine Reihe von Jahren als Dirigent verpflichtet worden.

— Geheimrat *Ludwig Barnay*, der Leiter des Hoftheaters in Hannover, hat aus Rücksicht auf seine schwankende Gesundheit seine Entlassung zum 1. September nachgesucht.

— Wie aus *Prag* gemeldet wird, hat der Landesausschuß gestern einstimmig beschlossen, dem ehemaligen Chefredakteur des „Prager Tagblatts" und provisorischen Leiter des deutschen Landestheaters, *Heinrich Teweles*, das Theater auf zehn Jahre zu übergeben. — Also wieder ein ehemaliger Journalist als Theaterdirektor!

— Generalmusikdirektor Prof. *Rudolf Herfurth* in Sondershausen hat aus Gesundheitsrücksichten seine Aemter als Hofkapellmeister und Direktor des Konservatoriums niedergelegt. Der Fürst von Schwarzburg ernannte den bisherigen Hofkonzertmeister Prof. *Karl Corbach* zum Hofkapellmeister und Direktor des Konservatoriums. *M. B.*

— Der erste Kapellmeister des Breslauer Stadttheaters, *Prüwer*, hat einen Ruf als Leiter der Kölner Oper erhalten, mußte ihn aber ablehnen, weil er vertraglich noch gebunden ist.

— Wie die Zeitungen melden, hat *Felix v. Weingartner* seinen Wohnsitz in Wien verlassen, um seinen ständigen Aufenthalt in Barcelona zu nehmen. Dort wird Weingartner bis zum Antritt seiner Hamburger Stellung verbleiben. Im Mai dirigiert er in Paris. In der Zwischenzeit denkt er an die Vollendung der Komposition von Schönherrs Märchenoper „Ein Königreich" zu gehen. Der Dichter wird die librettistische Fassung selbst vornehmen. Daß Frl. Lucile Marcell ebenfalls in Barcelona Aufenthalt nehmen wird, wissen die Zeitungen weiter zu berichten. Wozu der Tratsch? Fräulein Marcell interessiert vielleicht Herrn Weingartner, aber durchaus nicht die musikalische Welt in dem Maße, daß man melden müßte, wo die Dame „ihren Wohnsitz nimmt".

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 14 bringt aus der Feder des kürzlich gestorbenen beliebten und fruchtbaren *Nicolai v. Wilm* eine seiner letzten Kompositionen: ein Charakterstückchen leichteren Genres, „Die Steiermärkerin" betitelt. Die liebenswürdige Art Wilms, die Gediegenheit seiner musikalischen Sprache kommen auch hier in erfreulicher Weise zum Ausdrucke. Von unserer Sammlung „Aeltere Volkslieder im neuen Gewande" folgt „Kuckucks Liebesleben" in der lustigen Bearbeitung von G. Winter. — Unsere Geiger und Cellisten haben in letzter Zeit leider nicht berücksichtigt werden können. Es folgt demnächst aber für sie ein Extrastück, das Freude machen wird.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 5. April. Ausgabe dieses Heftes am 20. April, des nächsten Heftes am 4. Mai.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

AM anderen Tage, der grau und regnerisch angebrochen war, kniete Susanne in ihrem Zimmer vor ihrem halbgepackten Koffer. Sie wollte fort, sie fühlte sich ganz heimatlos, ganz verlassen hier, den ärgsten Mißdeutungen ausgesetzt, ein Stichblatt für die bösen Zungen des Kreises, in dem sie heimisch zu werden gehofft hatte, den sie sich wie einen Kreis nach Erleuchtung ringender Menschen, geschart um ihren erhabenen Führer, vorgestellt hatte.

Früh morgens war sie in der Messe gewesen und hatte sich Liszt zur Begrüßung genähert. Er war freundlich aber zerstreut gewesen und augenblicklich war am Ausgang Michael erschienen mit der Meldung, daß Frau Cosima Wagner schon eingetroffen sei und das Frühstück warte. Susanne wußte, daß sie erwartet wurde, um Liszt zu der Hochzeit ihrer Tochter Daniela mit Thode einzuladen und ihn zu einem Aufenthalt für die Dauer der Festspiele in Bayreuth zu bewegen. —

Der Meister war ja von so vielen Seiten und für so wichtige Dinge in Anspruch genommen, wie hätte sie ihn noch mit ihren kleinlichen Sorgen behelligen dürfen?

Und sie hatte niemand, der ihr beistand. Mit leisem, bitterem Lächeln gedachte sie Sieberts, — auch er war nicht mehr der treue Freund, den sie an ihm zu haben glaubte, — den sie, — wenn sie wahr gegen sich sein wollte, hier wieder zu finden gehofft hatte.

Ach, — alles eingehüllt in Zweifel, gehemmt durch Mißverständnisse — und keine Möglichkeit der Aussprache, vor der vielleicht — ach nur vielleicht — diese Mißverständnisse verschwinden würden. Der Ausspruch eines indischen Weisen, den sie einmal gelesen, kam ihr in den Sinn. „Ein Wort der Liebe und alles Feindliche vergeht, wie Nebel in der Sonne!“

„Ein Wort der Liebe?!“ —

Wo fand sie es? Dort nicht, wo sie es finden w o l l t e, wo sie es s u c h t e, von wo es einzig das Wort der Erlösung für sie gewesen wäre!

* * *

Die Türe wurde schüchtern geöffnet — Susanne mochte, in Gedanken versunken, das Klopfen überhört haben — und die Köpfe der Vögelchen guckten herein. Diesmal in schwarzen Hüten und Schleiern. „Sie wollten erst sehen, ob Susanne zu Hause sei.“

Und nun erfolgte das umständliche Manöver der Entledigung von umfangreichen Galoschen und ditto Regenschirmen.

Aber auch über dem seelischen Himmel der beiden Schwestern schienen Wolken zu lagern, die sich in Strömen entladen hatten, man sah es an ihren rotgeweinten Augen. Als sie nun endlich eintraten, schienen Susannens Reisevorbereitungen sie in erneute Bestürzung zu versetzen. Sie tauschten einen stummen Blick wortlosester Desperation, sanken auf das Sofa und vergruben schluchzend ihr Antlitz in die gepolsterte Rücklehne.

Susanne, die nichts anderes dachte, als daß ein großes Unglück sie betroffen haben müsse, redete begütigend auf sie ein, drang in sie, ihr zu sagen, was ihnen fehle und ob sie vielleicht irgend etwas für sie tun könne?

Darauf nun schienen die Vögelchen gewartet zu haben, sie trockneten a tempo ihre Augen mittels großer schwarzgeränderter Taschentücher und dann brachte Hermine, die ältere, ein mit ihrer verdüsterten Erscheinung sehr kontrastierendes rosafarbenes Kuvert zum Vorschein. Sie entnahm ihm einen ebenfalls rosafarbenen Briefbogen, den sie Susanne hinhielt. Es war das, in tadelloser Kalligraphie abgefaßte Programm der Lisztmatinee, welche die beiden Damen für den kommenden Sonntag projektiert hatten und von der schon viel gesprochen worden war. Sie hatten sich der Mitwirkung einiger Schüler des Meisters versichert und dieser auch sein Erscheinen schon zugesagt.

Aber nun welch entsetzliche Enttäuschung!

Als sie heute morgen das Programm überreichen wollten, wurden sie gar nicht vorgelassen!

Tief bedrückt gingen sie nach Hause, hielten einen Kriegsrat und beschlossen endlich einen erneuten Sturm, der aber auch keinen Erfolg hatte. Michael machte ein Gesicht, wie ein Buch mit sieben Siegeln, — es war nichts aus ihm herauszubringen.

Endlich, als sie erklärten, des Meisters Ausgang auf der Treppe abwarten zu wollen, ließ er sich auf ein Gespräch ein. Der Meister sei sehr böse gewesen über eine Geschichte, die gestern abend im „Russischen Hof“ passiert sei und wolle von der ganzen Gesellschaft niemanden mehr sehen. Daß es für dieses Gebot Ausnahmen gab, verriet er wider Willen, — Siebert und auch Frundsberg waren da gewesen, — warum aber, — warum gehörten nicht auch sie zu diesen Ausnahmen? —

Ein erneuter Verzweiflungsausbruch folgte. Dann erfuhr Susanne, daß Michael noch gesagt habe, der Meister würde zwei Tage in Dornburg zubringen und dann bald nach Bayreuth abreisen.

Aber er mußte umgestimmt werden, — es konnte nur ein Mißverständnis obwalten, das sie, seine getreuesten, ergebensten Anhängerinnen aus seiner Nähe bannte. Sie waren gewiß unschuldig daran, daß man Gerüchte über Susanne und Timoni ausgestreut hatte, — sie hatten eben einfach dazu geschwiegen, um Susanne, die hoch in der Gunst des Meisters stand, nicht zu verstimmen. Ach Gott, was hatten sie da nicht schon alles erlebt und als Fait accompli hingenommen, ohne weiteres Aufheben davon zu machen! Woher sollten sie wissen, daß es mit Susanne und Timoni sich anders verhielt als „man“ sagte? Aber „man“ sei sicher niemand anderer gewesen als diese intrigante Frundsberg, die alle durcheinanderhetze und in ihrer Sucht, dem Meister niemand nahe kommen zu lassen, zu allen Mitteln greife. Es sei wirklich höchste Zeit, daß Frundsberg sich von dieser Frau losmache, die mit ihrer tollen Eifersucht und ihrem wahnsinnigen Ehrgeiz ihm alle Situationen verderbe und ein Hemmschuh auf seiner Künstlerlaufbahn sei.

„Sich losmachen? — Wie meinen Sie das?“ fragte Susanne erstaunt über den eigentümlichen Ton, in dem diese Reden vorgebracht wurden. — „Sie ist ja doch seine Mutter!“

„Nun ja, — sie nähert sich nachgerade dem kanonischen Alter, — aber ist es Ihnen nie aufgefallen, daß sie für Frundsbergs ‚Mutter‘ noch recht jugendlich aussieht? Man sagt, sie sei seine ‚Pflegemutter‘ und eine reiche Frau gewesen, die für seine Ausbildung ihr Vermögen geopfert hat und nun von seiner Karriere die Rückerstattung erwartet, oder mindestens die Aufrechterhaltung des gegenwärtigen Verhältnisses.“

Susanne war starr. Also nicht einmal das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn war heilig genug, um nicht seinen Namen hergeben zu müssen zur Bemäntelung unseliger Zustände!

Was war Wahres an diesen Vermutungen? Vielleicht, sie mußte es sich nun, da sie aufmerksam gemacht war, gestehen, — alles. Und ihrem fieberhaft kreisenden, von den verschiedensten Eindrücken seit dem gestrigen Abend zermarterten Hirn erschien das Klavier plötzlich wie ein wütendes Untier, das mit weitgeöffnetem Rachen und fletschenden Zähnen sich auf seine Opfer stürzt, nicht nur ihr Leben fordernd, — auch ihr besseres Selbst, — auch ihre Ehre.

Doch die Vögelchen sprachen weiter, erzählten den ganzen Verlauf der Szenen, die sich nach Susannens Entfernung im „Russischen Hofe“ zugetragen hatten.

Wie von einem elektrischen Schlage berührt horchte Susanne auf. Siebert hatte sich ihrer angenommen!

Sie war so heftig bewegt, daß dies den Vögelchen nicht entging. Wieder warfen sie sich einen Blick des Einverständnisses zu, doch diesmal einen freudigen. Was konnten sie Besseres wünschen als ein Einvernehmen Susannens und Sieberts, für welche beide der Meister eine Vorliebe hatte, und welche ihnen, den Vögelchen, immer mit der größten Hochachtung begegnet waren. Liebe, anständige Menschen! Ganz anders als die übrige intrigante und interessierte Gesellschaft, die sich an Liszt herandrängte. Aber sie durften auch nicht mehr in einen Topf mit dieser geworfen werden, sie wollten tabula rasa machen, — eine Razzia unter ihren sogenannten Freunden veranstalten. Kein Wunder, daß deren skandalöses Benehmen dem Meister endlich zu viel wurde. Aber er würde schon sehen, daß sie, die Vögelchen, lieber ihr Museum entvölkerten als von ihm abfielen! Und er mußte sie dann gerührt wieder in Gnaden aufnehmen.

Hermine rückte also endlich, merklich erleichtert, mit ihrem Anliegen heraus: „Liebstes, bestes Frauchen, Sie reizendes Gottestierchen, Sie fragten eben, ob Sie uns helfen könnten? Ach, Sie könnten es, — großartig könnten Sie uns helfen, gerade nur Sie allein könnten uns helfen! — wollen Sie es wirklich tun?!“

Jede der Schwestern hatte bei diesen beschwörenden Worten eine Hand Susannens ergriffen und ihre Augen heischten in flehender Glut ein Ja.

„Sie können überzeugt sein, meine Damen, daß was von mir abhängt, sicher geschehen soll — sagen Sie nur wie?“

Susannens Worte klangen herzlich aus der freudigen Erregung heraus, in die sie sich versetzt fühlte. Siebert! — So hatte e r doch nicht an ihr gezweifelt! Alles, was zwischen ihnen lag, würde, mußte sich nun klären!

„Ach Sie Liebste, Beste," jubelten die beiden Damen. „Wenn Sie wollen, wird alles gehen."

Und unter den abwechselnden Liebes- und Dankbarkeitsbeteuerungen der Schwestern wurde folgender Plan Susannen unterbreitet. Sie sollte gleich jetzt das Programm der Matinee dem Meister überbringen und ihn bewegen, daß er den Besuch zusagte, indem sie die Ergebenheit der Vögelchen ins rechte Licht setzte. Um diese noch weiter zu illustrieren, machte Hermine einen dicken Strich durch jenen Teil der Mitwirkenden, der seit gestern abend auf der „schwarzen Liste" stand. Sie bediente sich dazu der Feder, die auf Susannens Reiseschreibzeug lag — nun behielt sie dieselbe in der Hand.

„Freilich müssen wir nun auf einen Ersatz für die entfallenden Nummern denken," sagte sie etwas zögernd und Susanne erwartungsvoll anblickend.

„Kurz, wir dachten, daß Sie und Siebert spielen würden — man hat Sie ohnehin noch nicht gehört," vollendete nun Alma energisch den Satz.

„Ja, dann käme der Meister gewiß," fügte Hermine bei. Und als bemerkten sie erst jetzt den halbgepackten Reisekorb, begannen sie ein lebhaftes Protestduo:

„Nein, nein, das geht auf keinen Fall! Sie wollten auf die gestrige Geschichte hin abreisen? Es ist ja begreiflich, daß Sie dadurch irritiert wurden, aber warten Sie nur ab, alles wird sich aufs schönste lösen! Sie werden mit Siebert prachtvoll spielen — und die übrigen entfallenden Nummern besorgt Frundsberg, — nicht wahr, Alma, — den können wir schon —" „Auffordern? Selbstverständlich! — Frundsberg muß dabei sein, er geht doch aus und ein beim Meister!"

„Meine Damen, ich weiß ja nicht, was ich spielen soll und ob Siebert wirklich —" wehrte sich Susanne.

„Siebert spielt mit Ihnen," schnitt ihr Alma die Rede ab. „Man braucht ihm nur ein Wort zu sagen —"

„Das eben möchte ich nicht, wenn er nicht selbst —"

„Er wird schon selbst" — unterbrach Alma Susanne, „verlassen Sie sich darauf. Also wir setzen hierher: Symphonische Dichtung des Meisters: ‚Prometheus' — technisch nicht schwer, das können Sie ganz gut bis zum nächsten Sonntag machen, und wegen Siebert werden wir es schon besorgen. Wenn er hört, daß Sie mittun, tut er's auch."

„Sagen Sie ihm nur um Gotteswillen nicht, daß ich ihn bitten lasse —"

Die Damen entsetzten sich scheinbar bei diesem Gedanken.

„Wo denken Sie hin? Er muß Sie selbst auffordern — verlassen Sie sich ganz auf uns, wir machen das, nicht wahr, Hermine?" Und sie hatte schon ostentativ den „Prometheus" über die ebenso ostentativ ausgestrichenen Stellen geschrieben.

„Aber erlauben Sie mir, meine Damen, daß ich mich doch erst fasse, — überlege —," wandte Susanne ein, halb lachend, halb nervös.

„Fassen?! — Wozu denn? Dazu haben Sie später Zeit, jetzt nur schnell fort, damit Sie den Meister noch treffen, denn er fährt für einige Tage nach Dornburg —"

„Aber ich muß mich doch umziehen, ich bin ja im Morgenkleid —"

„Glauben Sie, daß er das sieht? Lächerlich — wenigstens finden wird er sicher nichts daran und es steht Ihnen vortrefflich, überhaupt kommt ja der Regenmantel darüber. Und hier die Galoschen über Ihre Lackpantöffelchen! Hier Hut, Schleier und Regenschirm — und hier das Wichtigste, das Programm!"

Es wäre schwer gewesen, der suggestiven Macht dieser, durch die Tat unterstützten Beredsamkeit der beiden Schwestern zu widerstehen. Susannens Widerstand war schon darum geringer, weil ihre Gedanken durch die neue Konstellation mit Siebert ganz in Anspruch genommen waren.

Sie wußte kaum, wie sie den kurzen Weg zu Liszt zurücklegte, sie fühlte sich hinausgehoben über alles Erdenelend, so daß sie die momentanen Schwierigkeiten und kleinen Hemmnisse der Situation nicht empfand. Und es ging alles vortrefflich. Michael schien nicht im mindesten überrascht, daß sie zu ungewohnter Stunde kam, und was das Beste war, sie traf den Meister allein — die schwarze Liste hatte ihr Gutes.

Als sie ihren Auftrag ausgerichtet hatte, machte er zuerst ein finsteres Gesicht — dann aber versprach er zu kommen.

„Aber sagen Sie den Damen, ich täte es nur Ihnen zuliebe — nur Ihnen zuliebe, sagen Sie das bestimmt!"

Die armen Vögelchen mußten etwas ganz Besonderes am Kerbholz haben — vielleicht bewahrheitete sich an ihnen wieder einmal das Sprichwort vom „Schnittling auf allen Suppen".

Als Susanne sich entfernen wollte, rief der Meister sie nochmals zurück.

„Noch eine Bedingung," sagte er. „Ich will auf keinen Fall dort mit Frau Frundsberg zusammentreffen!"

Dann entließ er Susanne, freundlich aber eilig, der Wagen, der ihn zum Bahnhof bringen sollte, war schon vorgefahren. Als er später, da Susanne ihren Weg zum „Erbprinzen" eingeschlagen hatte, an ihr vorüberfuhr, sah sie Siebert neben Liszt darin sitzen. Beide Herren bemerkten sie unter dem vorgehaltenen Regenschirm nicht.

Im „Erbprinzen" übergab ihr der Kellner eine Notenrolle, als für sie abgegeben. Es war das erste Klavier zum „Prometheus". Auf Sieberts Karte waren nur mit Bleistift einige Worte gekritzelt, die Bitte, sie möge die erste Klavierpartie sogleich studieren, er würde dann, wenn er von Dornburg zurück sei, sie zur Probe abholen. Wo diese Probe, zu der zwei gleichgestimmte Instrumente nötig waren, stattfinden sollte, war nicht angegeben. Die Eile dieses Prometheus-Arrangements war augenscheinlich und Susanne bewunderte die Kombinationsgabe der Vögelchen, die, offenbar mit dem „Prometheus" in der Hand, Siebert irgendwo aufgelauert hatten.

* * *

Etwas enttäuscht über den Verlauf dieser Sache, begab Susanne sich an das Studieren ihrer Partie und fand eine gewisse Beruhigung darin, nun zwei volle Tage ungestört sich diesem Studium hingeben zu können. Sie war so eifrig bei der Arbeit, daß sie nicht einmal einen Besuch bei den Vögelchen machte, sondern ihnen das Resultat ihres Bittganges zum Meister schriftlich in Kürze mitteilte. Und mochten sie noch so neugierig auf Details sein, sie hielten sich verständnisvoll zurück — Susanne studierte ja — studierte für ihre Matinee!

Am zweiten Abend ihrer freiwilligen Klausur wußte sich Susanne ihrer Sache so ziemlich sicher. Ach, die Wohltat dieses ungestörten Studierens, bei dem die Gedanken durch nichts abgelenkt wurden! Ja, nur so war es möglich, etwas zu leisten — aber man verlangt ja diese Leistungen auch von denen, die nie Zeit haben, sich zu sammeln — an welche das Leben von allen Seiten Anforderungen stellt!

Sie hatte sich während dieser zwei Tage auch ihr Essen aufs Zimmer bringen lassen, jetzt machte sie Toilette, um ihr Souper unten im Speisesaal einzunehmen. Eine vage Hoffnung, daß der Meister zurückkommen, und Siebert sie noch am Abend aufsuchen würde, erfüllte sie.

Sie setzte sich in den nach der Straße liegenden hellerleuchteten Teil des Saales, welcher noch beinahe leer war, nahe ans Fenster, sie wollte den etwa vorüberfahrenden Wagen sehen. Sie nahm dabei ziemlich zerstreut ihren Tee und fuhr plötzlich zusammen, als sie an der Eingangstür ihren Namen nennen hörte. Gleich darauf erschien der Zahlkellner, um sie hinauszurufen. Michael war da mit einer mündlichen Botschaft des Meisters an sie. Aber sie merkte gleich nach den ersten Worten, daß es eigentlich eine Botschaft Sieberts sei und sie fühlte ihr Herz bis zum Halse hinauf klopfen vor Glück und freudiger Erregung.

Michael berichtete, daß er abgesandt sei, um Verschiedenes für den Meister zu holen, der noch einen Tag in Dornburg bleiben, dann aber direkt nach Jena zu dem Kirchenkonzert fahren wolle, bei dem seine Graner-Messe aufgeführt werden sollte, und dem die Großherzogliche Familie und die ganze Liszt-Schule anwohnen würde. Erst im letzten Augenblick, auf dem Bahnhofe, habe sich der Meister, auf Wunsch des Großherzogs, zu dieser Programmänderung entschlossen, und Herr Siebert habe ihm, dem allein abreisenden Michael, noch den eiligen Auftrag gegeben, der gnädigen Frau Susanne zu sagen, er ließe sie bitten, da sie doch jedenfalls zum Konzert käme, einen Tag vorher, nämlich gleich morgen, nach Jena abzureisen, er würde dem Meister dahin vorausfahren und sie könnten den Tag über auf den zwei Klavieren üben, die Hofrat Gille dort für den Meister aufgestellt hätte. Und er fügte noch bei, der Meister ließe sie für den Konzerttag als seinen Gast einladen.

* * *

Als Susanne am nächsten Vormittage ziemlich früh in Jena im Hotel zum Bären anlangte, fand sie zu ihrer großen Enttäuschung ein Telegramm Sieberts vor:

„Kann den Meister heute nicht verlassen, wage Ihre Gegenwart hier nicht zu erbitten, bitte einstweilen üben, Proben hoffentlich morgen früh neun Uhr in Jena möglich."

Auf die erste bittere Enttäuschung Susannens folgte ruhigere Erwägung. „Wage Ihre Gegenwart hier nicht zu erbitten" — war das façon de parler oder mehr als Phrase? Würde er erfreut sein, wenn sie käme, oder sollten diese Worte als Schild gegen ihren etwaigen Entschluß, den Nachmittag zu einem Ausflug nach dem interessanten Schlößchen zu benützen, gelten? Wünschte er ihre Anwesenheit oder war sie ihm unbequem, zum mindesten gleichgültig?

Und ihre Fantasie lieh den steifen Buchstaben Stimme, eine süße, betörende, alle Vernunft auf den Kopf stellende Schmeichelstimme, bei deren Klang ihre Nerven vibrierten. Doch dann sah sie wieder Sieberts kalte, gleichgültige Miene der letzten Tage, sah wie seine Feder beinahe mechanisch jene Phrase aufs Papier warf. Es war doch selbstverständlich, daß sie wußte, was davon zu halten war — es hieß einfach: „Wenn Sie einen Augenblick die hirnverbrannte Idee haben, herzukommen, dann bitte, gnädige Frau, lassen Sie sich dieselbe vergehen!" (Fortsetzung folgt.)

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

H. H. Wir bitten um Einsendung einiger Ihrer Kompositionen, die uns interessieren. Und schöne Grüße an die schöne Stadt.

Chemnitz. Wir haben einen ständigen Referenten in Chemnitz und können Berichte von anderer Hand nicht aufnehmen. Wie schon hundertmal gesagt, drucken wir prinzipiell keine Rezensionen aus anderen Zeitungen ab.

H. J. Besten Dank für Ihre Zeilen, die wir mit aufrichtigem Interesse gelesen haben. Natürlich dürfen Sie wieder kommen, aber bitte erst, wenn Sie wieder ein Stück Wegs weiter fortgeschritten sind. Sonst könnten wir Ihnen ja auch nichts Neues sagen.

O. St. Ihre Frage ist nicht so leicht zu beantworten. Was heißt beim Gesang „veraltete" Methode? Wieviel hundert von Methoden gibt es nicht, und jede hält sich für die beste. Und ein Werk, das alle Ihre Ansprüche in sich vereinigt, ist uns nicht bekannt. Wir haben z. B. auf „Die Kunststimme" von Eugen Feuchtinger hingewiesen. Vergleichen Sie auch die Anzeige im heutigen Heft. Wenn Sie in Berlin keine Vertrauensperson unter den Gesanglehrern wissen, so wenden Sie sich an Feuchtinger in Regensburg. Es scheint in Ihrem Falle eine spezielle Aussprache mit einem Fachmann der sicherste und kürzeste Weg. Im übrigen kennen Sie unsere Anschauung, daß man Singen nicht aus Lehrbüchern lernt; diese sind nur als Ergänzung des praktischen Unterrichts zu benützen. Und Gesanglehrer wird man auch kaum durch theoretische Studien allein. Kennen Sie Webers Katechismen? (Sieber, Gesangskunst, Preis 2.50 M.)

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage **nicht** erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 5. April.)

H. R. v. S. Sehr bescheiden, doch nicht ohne Talent. Einiges ist verbessernd angemerkt.

Cy. Sie sind als Volkssänger eine fühlbare Lücke in unserem Musikleben auszufüllen berufen. Ihre natürlich fließenden Melodien quellen förmlich aus den nicht minder ansprechenden Texten von Karl Wigo Weigand. Daß man bei derartigen Gesängen leicht versucht ist, banale Wendungen und Phrasen mit einfließen zu lassen, ist begreiflich und darum auch verzeihlich. Im Tonsatz sind Sie nicht ohne Erfahrung. Schaffen Sie auf diesem Gebiet unentwegt weiter, Ihnen selbst und andern zur Freude.

Paul N., L—thal. Ein sehr sympathischer Walzer. Das Stück hat instruktiven Wert und paßte in eine Klavierschule. Im 1. Teil und später fehlen die Vortragszeichen.

L. G., Sch. Ihr Trauermarsch auf den Tod eines Kollegen klingt im 2. Teil — der übrigens vor dem Trio in c moll abschließen müßte —, sowie im 2. Teil des Trios verletzend munter. Das Trio in As dur schließen! Sie sind in den elementarsten Dingen der Formenlehre noch schlecht beschlagen. An Begabung fehlt es nicht. Auch Ihre Männerchöre haben,

(Fortsetzung S. 308.)

was ja nicht anders sein kann, zu wenig selbständige Haltung; sie lehnen sich an bekannte Liedsätze an. Das Kunstlied sollten Sie vorerst berufeneren Kräften überlassen. Als erfahrener Liedertäfler können Sie im volkstümlichen Satz immerhin Ihr Glück versuchen.

Al. W—ki, Gr—berg. Einige sprunghafte Uebergänge (von C- nach Es dur, von Es- nach D dur), sowie die abgedroschenen melodischen Phrasen — ein Spezialgut der Aelpler — verleihen Ihrer Sehnsucht einen schwabbelnden Charakter.

G. K. Das Grau Ihrer Vertonung entspricht den fahlen Farben des „herben Herbstes". Auch der Schluß ist gut. Ihr as ist mit gis zu vertauschen. Ueber den Wert einer guten dilettantischen Leistung geht das Ganze nicht hinaus.

K. Th., G. An Ihrer Ballade fällt der instrumentale Stil auf; man glaubt ein Streichquartett zu hören. Ein Generalfehler! Sonst gut gearbeitet. — 380 geistliche und weltliche Männerchöre in vierstimmigem Satz von M. Mezger, Verlag Holland & Josenhans in Stuttgart; Männergesänge, herausgegeben von Anding, Ausgabe A 204 Lieder, B 233 Lieder, II. Band 188 Lieder; Verlag Gadow in Hildburghausen. — (Edgar de Glimes wohnt in Dresden A, Franklinstraße 16 II.

A. R—ks, A. Die 3 Lieder klingen an Bekanntes auffällig an. Das „Alte Lied" gibt „Hab' oft im Kreise der Lieben" etwas modifiziert wieder.

Th. B., E. Als Musiklehrer sollten Sie sich auch zum Studium der Theorie verpflichtet fühlen. Es mehren sich die Klagen über den betrübenden Erfolg der Harmonielehrkurse in den Seminarien. Woran liegt's? Einen Fortschritt bedeuten Ihre 2 Stücke gerade nicht. Der nicht gewöhnliche Walzersatz bestätigt, daß Sie das Zeug zu etwas Besserem in sich tragen.

G. S. in H. Für einen in der Lied-, Sonaten- und Rondoform noch ungenügend unterrichteten Dilettanten eine überaus kühne Tat. Auch die Sicherheit in der Orthographie fehlt, sobald es tiefer in die Kreuztonarten hineingeht. Es gäbe in formeller Hinsicht eine Menge von Beanstandungen. Loben müssen wir aber Ihren Fleiß und die schöpferische Kraft, die Sie unleugbar besitzen. Es fehlt Ihnen nur regelrechtes Studium.

O. M—eth, Erl. Ihre Lieder sind Kundgebungen eines reichen Empfindens, sowie einer schon trefflich disziplinierten Gestaltungskraft. Es wäre an der Zeit, daß Sie sich einer sachkundigen Leitung, die Ihre individuelle Veranlagung mit verständigem Blick in sorgsame Pflege nimmt, anvertrauten; denn wir fürchten für Sie, da Sie einen starken Hang zu modernen Manieren zeigen, die Gefahr einer Entartung. Die harmonische Schwelgerei in „Um Mitternacht" machte uns wenigstens stutzig.

E. B. 100. Ihr Tanzwalzer läßt an Simplizität nichts zu wünschen übrig. Wir bedauern immer, wenn uns ein Anfänger, dem wir ein freundliches Wort der Anerkennung und Aufmunterung zollten, gleich mit der Frage nach einem Verleger begegnet. Salzen Sie die Sächelchen ruhig ein, dann haben Sie wenigstens keinen Schaden und wir bleiben gute Freunde. Denn schließlich hätten eben doch wir die Verantwortung.

Benediktus in A. Sehr schwach.

(Fortsetzung auf dem Umschlag.)

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SCHUBERTIANA.

Für Violine, Violoncello und Klavier bearbeitet von W. ABERT.

No. 1. Andante.



No. 2. Andante con moto.



Anmerkung. Aus Raumrücksichten konnte keine vollständige Partitur gestochen werden, wir mußten uns vielmehr auf einzelne Stichwörter in den Stimmen beschränken.



No. 3. Moderato.



No. 4. Polonaise.

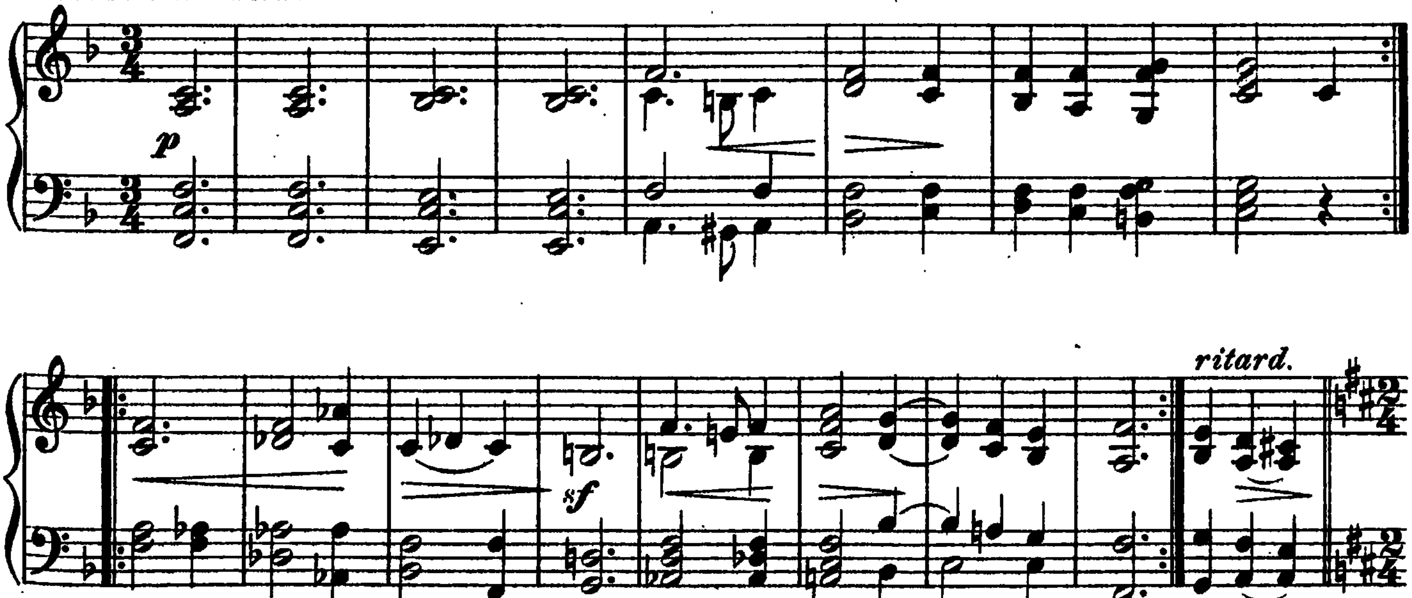


No. 5. Allegretto scherzando.





No. 6. Andantino.



No. 7. Marsch.





No. 8. Andante.





No. 9. Andante con moto.



*) Das erste Mal Klavier allein; bei der Wiederholung Streicher und Klavier *pp*.

No. 10. Mäßiges Walzertempo.



SCHUBERTIANA.

Für Violine, Violoncello und Klavier bearbeitet von W. ABERT.

Violoncello.




No.5. Allegretto scherzando.
Viol.
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
rit.
a tempo
pizz.
pizz.
a tempo
arco
rit.
pizz.
pizz.
arco
No.6. Andantino.
ritard.
No.7. Marsch.
pizz.
arco

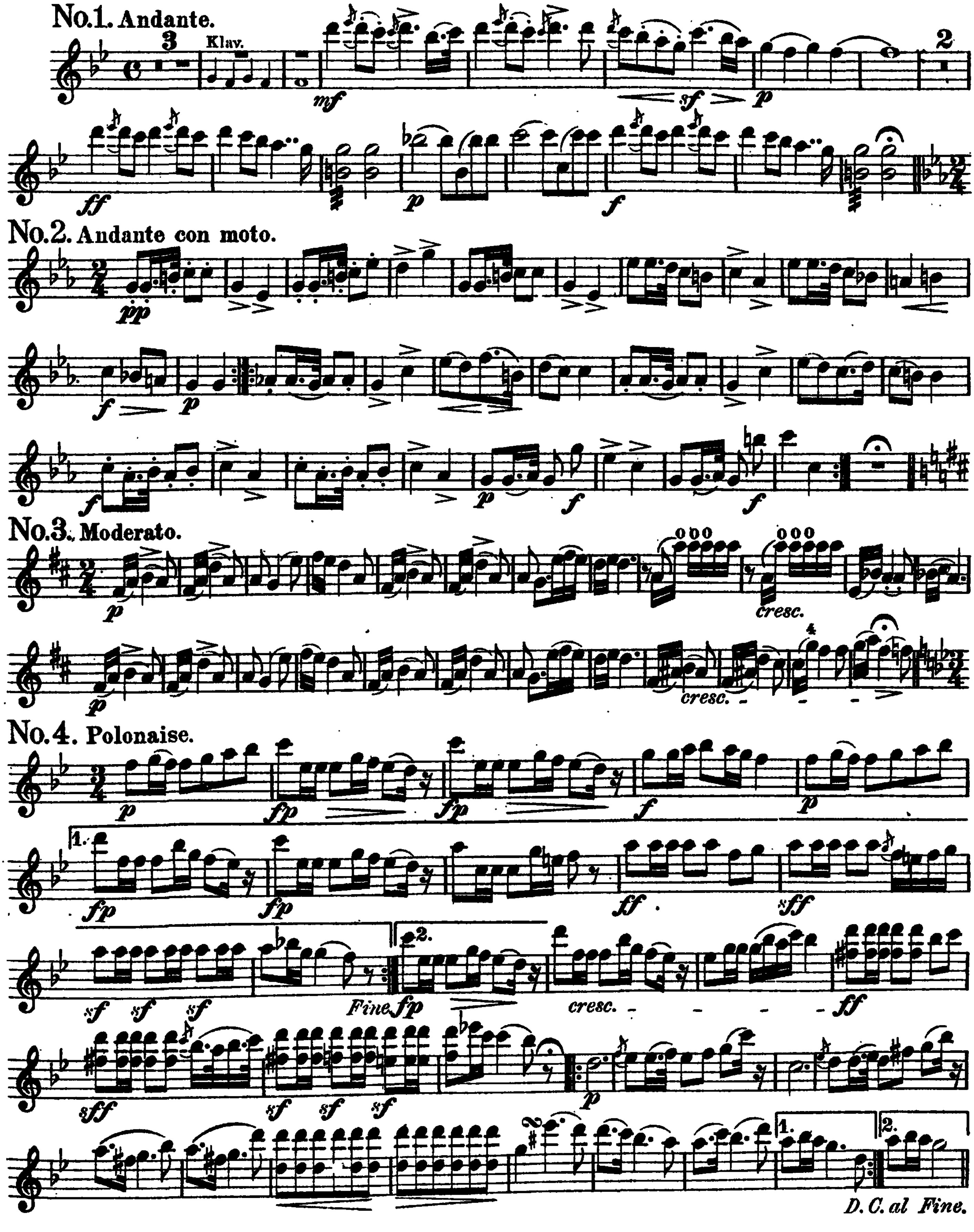

pizz.
No. 8. Andante.
decresc.
pizz.
arco
No. 9. Andante con moto.
Klav.
decresc.
pizz.
cresc.
arco
rit.
No. 10. Mäßiges Walzertempo.
rit.
a.t.
rit.
pizz.
arco
Etwas langsamer.
Viol.

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SCHUBERTIANA.

Für Violine, Violoncello und Klavier bearbeitet von W. ABERT.

Violino.



Violino.

No.5. Allegretto scherzando.



No.6. Andantino.



No.7. Marsch.




No.8. Andante.
Vcllo.
decresc.
No.9. Andante con moto.
Klav.
decresc.
cresc.
Vcllo.
rit.
No.10. Mäßiges Walzertempo.
rit.
a t.
a tempo
Etwas langsamer.
rit.

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SCHUBERTIANA.

Für Violine, Violoncello und Klavier bearbeitet von W. ABERT.

No. 1. Andante.

KLAVIER.



No. 2. Andante con moto.



Anmerkung. Aus Raumrücksichten konnte keine vollständige Partitur gestochen werden, wir mußten uns vielmehr auf einzelne Stichwörter in den Stimmen beschränken.



No. 3. Moderato.



No. 4. Polonaise.



No. 5. Allegretto scherzando.





No. 6. Andantino.



No. 7. Marsch.





No. 8. Andante.





No. 9. Andante con moto.



*) Das erste Mal Klavier allein; bei der Wiederholung Streicher und Klavier *pp*.

No. 10. Mäßiges Walzertempo.



XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SCHUBERTIANA.

Für Violine, Violoncello und Klavier bearbeitet von W. ABERT.

Violoncello.




No.5. Allegretto scherzando.
Viol.
pizz.
arco
rit.
a tempo
No.6. Andantino.
ritard.
No.7. Marsch.

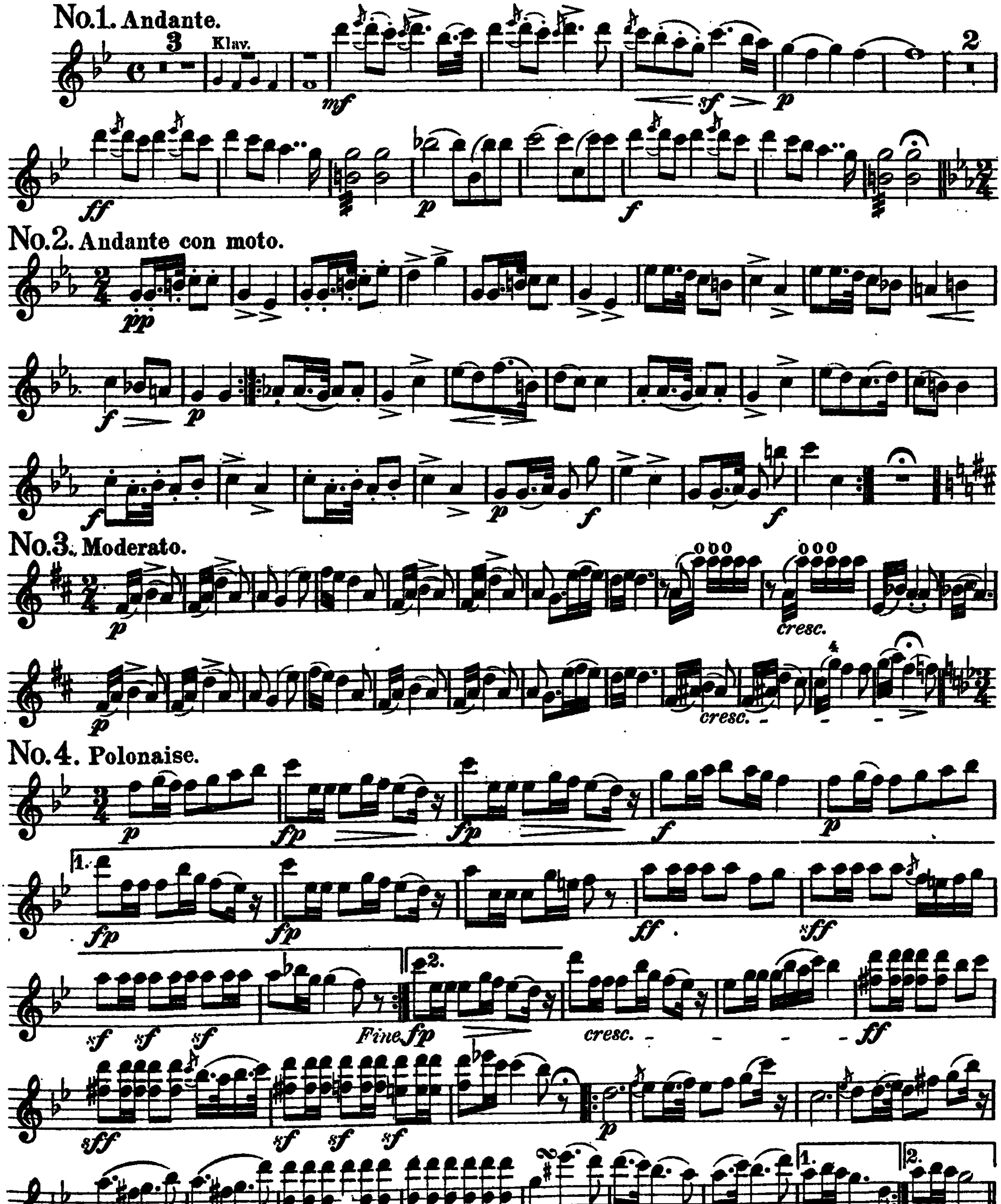

pizz.
f
ff
sf
No.8. Andante.
p
p
f
decresc.
p
pizz.
arco
p
No.9. Andante con moto.
6
Klav.
pp
f
decresc.
pizz.
pp
cresc.
arco
rit.
No.10. Mäßiges Walzertempo.
mf
rit.
1.
a.t.
2.
a.t.
f
p
rit.
1.
a.t.
2. at.
f
pizz.
arco
p
f
pizz.
arco
p
f
1.
2.
3
p
3
Etwas langsamer.
Viol.
mf
rit.
pp

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SCHUBERTIANA.

Für Violine, Violoncello und Klavier bearbeitet von W. ABERT.

Violino.




No.5. Allegretto scherzando.
rit.
a tempo
rit.
No.6. Andantino.
ritard.
No.7. Marsch.


No.8. Andante.
Vcllo.
decresc.
No.9. Andante con moto.
Klav.
decresc.
cresc.
Vcllo.
rit.
No.10. Mäßiges Walzertempo.
rit.
a t.
a t.
rit.
a t.
a tempo
Etwas langsamer.
rit.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1911 Heft 15

Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Kunst der Transposition.

Eine musikpädagogische Studie.

Von ALBERT MAECKLENBURG (Danzig).

I.

Die Kunst der Transposition ist zunächst der unmittelbare und unwillkürliche Ausfluß einer unerhört starken musikalischen Begabung; als solche tritt sie höchst selten auf. Sie begegnet uns besonders frappierend, ja geradezu staunenerregend bei den meisten musikalischen Wunderkindern (durchaus nicht bei allen), die, ohne in ihrem oft sehr zarten Alter tief gegründete Kenntnisse in der Harmonie- und Kompositionslehre zu besitzen, imstande sind, ein in der Originaltonart auswendig einstudiertes Konzertstück (vorzugsweise auf der Geige, schon seltener auf dem Klavier) in jeder beliebigen Tonart auswendig fehlerfrei und fließend vorzutragen. Aus der Musikgeschichte ist uns als sicher bekannt, daß z. B. Mozart, Beethoven, Paganini diese wunderbare, meistens mit der Gabe der freien Improvisation verbundene Fähigkeit besaßen, deren freie Ausübung oft die Bewunderung des staunenden Publikums erregte. Von den modernen Künstlern erwähne ich hier nur z. B. das ehemalige, phänomenal musikalische „Wunderkind" Paula Szalit, die Bachsche Fugen frei aus dem Kopfe ohne vorangegangene Präparation transponiert. Die Voraussetzung für diese Kunst ist die völlige Aufnahme des Tonstücks in das Gedächtnis. Das Transponieren von Noten — prima vista — gelingt diesen Wunderkindern weniger. Dies wäre also die idealste, daher auch höchst selten in die Erscheinung tretende Art des Transponierens, daß man also das betreffende Tonstück geistig und mechanisch-technisch total beherrscht, es so in sich aufgenommen hat, daß es dem Künstler sozusagen in Fleisch und Blut übergegangen ist, und daß man nun es frei aus der musikalischen Phantasie und dem Gedächtnis heraus, in welcher Tonart es auch sei, reproduziert. Hier tritt das Moment des Unbewußten und Unreflektorischen, welches das Charakteristikum des musikalischen Genies ist, in Wirksamkeit; hier manifestiert sich jene unmittelbare musikalische Intuition, die instinktiv, ohne auch nur des verwirrenden Rüstzeugs der Regeln zu gedenken, das Richtige trifft, hier jene divinatorische Schöpferkraft, die die seelischen Vorgänge und Spannungskräfte, die bei der Komposition selbst allmählich nacheinander zur Geltung kamen, nun bei der R e p r o d u k t i o n in den ungehemmten Verlauf einer unaufhaltsamen und ununterbrochenen Darstellung wie in eins zusammendrängt. Hier gelten nicht mehr die Schwierigkeiten einer bestimmten Tonart; hier kümmert den beflügelten Genius nicht die Rücksichtnahme auf Kreuze, Doppelkreuze, Auflösungen, Been oder auf irgendwelche Intervallenverhältnisse. Hier liegt das völlige Dominieren des Geistes über das Fleisch vor; hier die restlose Ueberwindung der Form durch den Leben sprühenden, Leben ohne Hemmung gebärenden Inhalt. Die musikalische Grammatik ist definitiv überwunden, hier triumphiert der musikalische Sprachgenius in seiner höchsten Potenz, der sich die musikalische Logik derartig amalgamiert hat, daß er den musikalischen Regeln unbewußt, ja automatisch Rechnung trägt. Bei dieser idealsten Art des Transponierens wirkt alles Reflektorische, alles abwägende Kalkül nur störend, die musikalische freie Reproduktion hemmend.

Einem besonders durch die Eigenart seines Chopin-Vortrages berühmten Klavierkünstler passierte im Konzertsaal einst folgendes, wie mir von einem Ohren- und Augenzeugen berichtet wurde: Er begann — zum Erstaunen mehrerer anwesender Musikprofessoren — versehentlich den Vortrag einer Beethovenschen Sonate aus einer um einen Ton tieferen Tonart als die, in der die Sonate ursprünglich geschrieben ist, ohne seines Irrtums gewahr zu werden. Bis in die Mitte des ersten Satzes gelang die unbewußte, nur auf den Drang künstlerischer Begeisterung reagierende Transposition vollkommen; darauf bemächtigte sich des Künstlers eine gewisse Unruhe, er hatte die Abweichung aus der ursprünglichen Tonart bemerkt und begann wohl schwere Bedenken zu hegen, ob die Durchführung des ersten Satzes gelingen werde. Die Reflexion bemächtigte sich seiner, die bisher in ihrer unbewußten, unmittelbaren Genialität siegreiche musikalische Phantasie begann zu erlahmen, der Vortrag stockte, und kurz entschlossen brach der Künstler ab, um nach einer an das Publikum abgegebenen Erklärung die Sonate von neuem, diesmal in der richtigen Tonart, zu beginnen und glanzvoll bis ans Ende durchzuführen.

Von dieser eben gekennzeichneten Art des Transponierens abstrahieren wir natürlich im folgenden völlig, sie schwebt uns nur als das Ideal vor, dessen völlige Erreichung nur wenigen, von der Natur besonders Begnadeten verliehen ist, dem aber der fleißige und unaufhaltsam fortstrebende Musikstudierende infolge nachhaltiger und ausdauernder Uebung bis zu einer gewissen Grenze sich nähern kann. Bloß einleitungsweise gestatteten wir uns, diese höchst seltene, a n g e b o r e n e Gabe der Transposition hier zu registrieren. Oft ist von Musikpädagogen und Musiktheoretikern die Frage aufgeworfen worden, ob die Kunst der Transposition

überhaupt einen Zweck habe, ob ihr irgend ein bestimmbarer Wert beizumessen sei und ob es sich überhaupt verlohne, auf die Erlernung dieser äußerst schwierigen Kunst noch viel Zeit zu verwenden. Besonders denen muß die Kunst der Transposition jeglichen Zwecks zu entbehren scheinen, die von der Ansicht ausgehen, daß die Tonarten ihren spezifischen Charakter tragen. Ist dies der Fall, dann muß es freilich geradezu als Frevel gelten, irgend ein Meisterwerk in irgend eine andere Tonart zu übertragen, da man ja durch die Uebertragung den Klangcharakter des Werkes völlig verändere und den tonlich-charakteristischen Absichten des Komponisten schnurstracks zuwider handle.

Allerdings ist es richtig, daß bei einzelnen Musikern bestimmte Tonarten bestimmte Farbenvorstellungen auslösen, im allgemeinen die eine Tonart weicher als die andere klingt, diese (z. B. E dur) sich mehr dazu eignet, dem Tongemälde eine heroische Färbung zu geben, während jene (z. B. Es dur) zur Auslösung elegischer Stimmungen vorzugsweise geeignet ist. Aber dies alles gilt ja nur in relativem Sinne. Wer sich auf die Behauptung versteift, daß einer bestimmten Tonart ein absolut unveränderlicher, spezifischer Charakter eigne, dem kann man entgegenhalten, daß Beethoven in der sogen. „weichen Tonart" sein glänzendes Es dur-Konzert, die heroische, titanenhaft stürmende Eroica und zwei sehr energische Quartette, dagegen in E dur, einer Tonart, die als herbe, ja grell aufleuchtende hingestellt wird, die Variationen der Sonate op. 109, das schwärmerische Adagio des e moll-Quartettes geschrieben hat. Durch das apodiktische Festhalten einer absoluten Unveränderlichkeit des Charakters der einzelnen Tonart kann also ein Nonsens der Transposition nicht erwiesen werden. Absolut zwecklos und gegen die Prinzipien der Musik verstoßend ist also diese Kunst nicht. Sie hat nun aber zunächst, wie allgemein bekannt, einen praktischen Wert, sodann aber, worauf ich in dieser Arbeit das Schwergewicht lege, einen ungemein großen pädagogischen Wert. Zuerst dient die Transposition praktischen Zwecken. Man befindet sich in einer Gesellschaft; die Konservatoristin Fräulein X.... wird aufgefordert, ein Lied von Schubert zu singen. Sie ist etwas indisponiert und will das Lied um einen Ton tiefer singen, um in den hohen Tönen nicht Fiasko zu machen. Unter den Anwesenden herrscht ob des Ansinnens der angehenden Künstlerin große Verlegenheit. Wer nun aber die Grundelemente des Transponierens sich angeeignet, bittet sich höflichst die Noten aus, geht etwa fünf Minuten im Geiste die Versetzung der Hauptakkorde der Begleitung durch und, nachdem er seine Aufgabe am Klavier zur Zufriedenheit der Sängerin erledigt, erntet er von neuem den Ruhm eines Musikers, der weit über das Niveau des Durchschnittsdilettanten hinausragt. — Daß der Orchestermusiker von heutzutage bei den hochgeschraubten Anforderungen, die an seine Leistungsfähigkeit gestellt werden, der Kunst des Transponierens auf seinem Instrument in vollem Umfang kundig sein muß, ist selbstverständlich. Ein Ritter vom hohen C will die berühmte Stretta im „Troubadour" diesmal einen Ton tiefer singen, um das nächstemal, nachdem er sich einmal eine kleine Erleichterung verschafft, desto glänzender das hohe C dem Publikum entgegen zu schmettern. Der Kapellmeister gibt in der Generalprobe die Tonart an, in die die Arie transponiert werden soll, und die Orchestermitglieder müssen sofort die Begleitung vom Blatt in der gewünschten Tonart spielen. — Daß die Transposition im vollen Umfang zum Metier des Komponisten gehört, bedarf kaum der Erwähnung. Ein Blick z. B. in die Sonaten Beethovens belehrt uns darüber. Das leidenschaftliche Finale der Mondscheinsonate bringt (Satz III, Teil I) den Seitensatz Takt 21—43 in gis moll, denselben Seitensatz Teil 2 Takt 52—73 eine Quarte höher, also in der Haupttonart, in cis moll. Die Sonate C dur op. 2 No. 3 bringt Satz I Teil I das zweite Thema in g moll mit späterer Modulation nach D dur, Teil II dasselbe Thema eine Quarte höher, also in der Transposition Ton für Ton in c moll mit späterer Ueberleitung nach G dur, von wo dann mit Leichtigkeit die Haupttonart, die Tonika, wieder gewonnen wird. Aehnliche Beispiele begegnen uns auf Schritt und Tritt. Die Kunst der Transposition gehört also mit zum unentbehrlichen Rüst- und Werkzeug des Komponisten.

Daß also der Transposition ein praktischer Wert von eminenter Bedeutung zusteht, steht außer Frage und bedarf wohl keines weiteren Hinweises. Sie hat aber auch pädagogischen Wert, wie er kaum einem zweiten Gebiet im weiten Bereich der Tonkunst zukommt, denn in ihr begrüßen wir das hervorragendste Mittel zur Stärkung des äußeren und inneren Gehörs, zur Weckung und Ausbildung des Musiksinns, zur Hebung und Vervollkommnung des theoretischen Verständnisses sämtlicher Ton- und Intervallenverhältnisse, die überhaupt der Musik zugrunde liegen. Das Transponieren ist das geeignetste Mittel zum gründlichen Kennenlernen der Akkorde und sonstiger Harmoniemittel, das auch zugleich eines der praktischsten ist, weil es zur sofortigen praktischen Ausführung dessen zwingt, was die Musiktheorie in umständlichen Theoremen und Lehrsätzen darreicht. Wenn Goethe sagt: „Wer eine Sprache kennt, der kennt keine", so findet auch hier dieser Gedanke seine volle Anwendung in der bestimmten Wendung und Beschränkung: „Wer nur eine Tonart kennt, kennt keine." Wollen wir in das Geheimnis der Tonalität, der mannigfachen Beziehungen der verwandten Tonarten zur grundlegenden Haupttonart eindringen, wir können dies nur auf dem Wege eines fleißigen und anhaltenden Studiums der Transposition. Sie bildet die Brücke zur Modulation, befähigt zur tiefen und gründlichen Erfassung der übrigen Kunstzweige der Musik, und schon mancher Transpositeur hat von diesem seinem speziellen Kunstgebiet den Weg und den Eingang zu weiteren, umfassenderen Disziplinen, z. B. zur selbständigen Komposition, gefunden. Transponieren, Modulieren, Harmonisieren bedingen sich gegenseitig und dienen einander zu wechselseitiger Förderung.

Direkte pädagogische Anleitungen für die Transposition sind bisher nur in geringer Anzahl veröffentlicht worden. *Czernys* große Pianoforteschule op. 500 enthält in Kap. 16 einen Abschnitt über das Transponieren, der, wie überhaupt das ganze Werk, den Standpunkt der praktischen Empirie vertritt, ohne sich viel auf ästhetisch-theoretische Erörterungen einzulassen. Die hier gegebenen Ratschläge sind wohl beachtenswert, doch dienen sie mehr zum mechanischen Begreifen als zur geistigen Erfassung dieses Kunstzweiges. Die *Tausig-Ehrlich*schen Klavierstudien bauen sich völlig auf dem Prinzip der Transposition auf und sind daher jedem, der dieses schwierige Gebiet geistig beherrschen lernen will, zu eindringlichstem Studium zu empfehlen. Unerläßliche Voraussetzung für das geistige Eindringen in die Transposition ist freilich die, daß die dort vorgeschriebenen, oft geistreich kombinierten Uebungen wirklich — worauf eben die Tendenz des Verfassers und des Bearbeiters hinausgeht — in allen Tonarten durchgeführt werden.

Die praktische Anweisung zum Transponieren von Prof. *Kling* (Louis Oertels Musikbibliothek, Bd. 4) hat unstreitig ihre großen Vorzüge, stellt sich aber mehr als eine praktische Instruktion für Klarinette, Kornett, Trompete, Waldhorn etc. heraus; die Transposition für das Klavier ist nur anhangsweise erwähnt. Auch sind die allgemeinen pädagogischen Prinzipien, von denen aus die geistige Arbeit auf diesem Gebiet zu geschehen hat, viel zu wenig in den Vordergrund gerückt, noch weniger systematisch zusammengefaßt. Nichtsdestoweniger ist diese Anleitung als Einführung in unser Gebiet wohl zu verwerten. — Wenn wir nun im folgenden unterscheiden: I. Das schriftliche Transponieren, II. Das Vomblatt-Transponieren, III. Das auswendige Transponieren, so hat dies nicht den Sinn, als ob nun die transpositorischen Uebungen etwa in der Weise vorgenommen werden sollten,

daß nach vollständiger Absolvierung von I. erst II. in Kraft zu treten habe und III. erst nach Absolvierung von II.; unsere Unterscheidung ist nur deshalb angestellt, um eine systematische Behandlung unseres Gebietes, wenn auch hier und da nur andeutungsweise, zu ermöglichen und unsere verschiedenen Uebungsdirektiven übersichtlich und in einheitlichem Zusammenhang zu gruppieren. In der Praxis sind die in I., II. und III. vorgezeichneten Wege gleichzeitig zu beschreiten, und haben die darin angedeuteten Arbeiten nebeneinander herzulaufen, wenn ein nennenswerter Fortschritt in der Transposition in kurzer Zeit erzielt werden soll.

Wir behandeln zuerst

I. Die schriftliche Uebertragung.

Das Transponieren mit der Feder erscheint in erster Linie als eine halb mechanische Arbeit, und in der Tat tut man gut, sich zuerst einige grundlegende mechanische Prinzipien und Regeln anzueignen, die die schriftliche Transposition aufs erste unterstützen und ihren ruhigen Fortschritt sichern. Doch betonen wir, daß die geistige Durchdringung dieses Mechanischen schon hier bei den einfachsten schriftlichen Fixationen frühzeitig ins Auge gefaßt und die transpositorische Arbeit mehr und mehr nach jenen geistigen Prinzipien geregelt und durchgeführt werde, von denen erst unter II. und besonders unter III. ausführlich die Rede sein kann. — Jener allgemeine pädagogische Grundsatz, wonach man vom Leichteren zum Schwereren fortzuschreiten hat, der auf allen wissenschaftlichen und künstlerischen Gebieten gilt, findet natürlich auch bei der Transposition, auch bei I seine ausgedehnteste Anwendung. Naturgemäß beginne ich also damit, daß ich nicht z. B. das Chopinsche e moll-Konzert op. 11 mit seinen verwickelten Harmonien und verschlungenen Tonarabesken in eine weit entfernte Tonlage versetze, sondern damit, daß ich die Transposition von Chorälen, leichten Etüden, leichten Liederbegleitungen usw. in Angriff nehme, um von hier aus über die Versetzung von Sonatinen von Clementi, und übersichtlicher Sonatenteile von Mozart usw. zur transpositorischen Bearbeitung schwierigerer Tongebilde fortzuschreiten. Zunächst ist selbstverständlich die Transposition in die nächstliegenden Tonarten ins Auge zu fassen. — Bei der Transposition um einen chromatischen Halbton ist meistens nur die Veränderung der Vorzeichen zu beachten, wie denn überhaupt das zuerst zu beachtende Hauptgesetz dies ist, daß man sich auf das genaueste über die Tonart und ihre Vorzeichnung, in die man transponieren will, klar werde. Die Veränderung der Vorzeichen geschieht in der Weise, daß bei einem Uebergang aus einer ♭-Tonart in eine ♯-Tonart jedes ♮ zu einem ♯ wird, ein akzidentielles ♭ entweder zum ♮ wird oder ♭ bleibt: Z. B. von As dur nach A dur (einen halben Ton höher):

1.



2. Von B dur nach H dur:



Obiger Regel zufolge steht bei a in Beispiel 1 ein ♯. Das b vor a (bei b) in Beispiel 2 ist ein akzidentielles, wird obiger Festsetzung nach zum ♮. Es gibt auch Fälle, in denen es ♭ bleibt, die des Raumes wegen hier nicht berücksichtigt sind, die herauszufinden, dem Scharfsinn der Leser überlassen bleibt. Bei c wird das ♮ wieder zum ♯. Bei d wird das akzidentielle ♭ zum ♮. Wir setzen noch hinzu, daß ein akzidentielles ♯ zum × werden kann (bei e), doch können wir auch hier besser so notieren:



Bei f ist wieder die Regel beachtet, daß jedes ♮ zu einem ♯ wird. —

Bei dem umgekehrten Uebergang aus einer ♯-Tonart in eine ♭-Tonart gestaltet sich die Regel der Zeichenveränderung folgendermaßen: Hier wird umgekehrt wie vorhin jedes ♮ zu einem ♭ und ein akzidentielles ♯ in den meisten Fällen zum ♮:

Aus A dur nach As dur:



Auch hier erscheinen die Noten völlig unverändert, die Veränderung erscheint nur auf die Vorzeichen beschränkt. Obiger Regel zufolge ist bei a' das ♮ von a in ♭, das akzidentielle ♯ bei b in ♮ bei b' verwandelt. —

Zur sichereren Einprägung dieser mechanischen Regel führen wir noch folgendes instruktive Beispiel an:

Von e moll nach es moll:

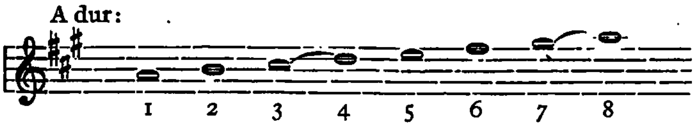


Ein flüchtiger Blick auf die transponierte Stelle zeigt, daß oben aufgestellte Regeln hier strikte zur Anwendung gelangt sind.

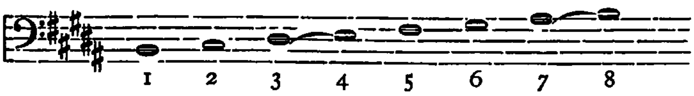
Wenn auch schon eine Veränderung der Noten bei der Transposition von C dur nach H dur und bei der von F dur nach E dur stattfindet, es sei denn, daß man Ces dur (mit 7 been) und Fes dur notieren würde, was aber nicht gebräuchlich ist — außerdem bei der Versetzung von G dur nach Fis dur (von A dur nach Gis dur würde es auch der Fall sein, diese Versetzung kommt aber nicht vor, statt Gis dur hat man eben As dur) — so greift prinzipiell eine Mutation der Noten erst bei der Transposition um einen Ganzton und in weitere Tonlagen Platz. — Hier ist nun dies Moment von eminent praktischer Wichtigkeit, daß man dem Liniensystem die erforderliche veränderte Bedeutung beilegt. Eine Anzahl solcher Veränderungen der Bedeutung wird dem Musiker durch die Schlüssellehre bekannt und je mehr man sich im Schlüsselwechseln übt, von desto günstigerem Einfluß ist dieses für den Fortschritt in den schriftlichen Transpositionsübungen, in noch höherem Grade für die Transpositionsstudien vom Blatt (II). Ehe wir aber einen kurzen Ueberblick über die gebräuchlichsten Schlüssel geben, wollen wir die Aufmerksamkeit auf eine Art von Uebung

lenken, die wir als Vorstudie für die eigentlichen Schlüsselübungen betrachten können, und die besonders die schriftliche Uebertragung recht faßlich macht. Man schreibe einfach die Skala der Tonart, in der das Stück steht, sowie die, in welcher die Transposition ausgeführt werden soll, in folgender Art untereinander:

A dur:



H dur:



Ist mir nun die Aufgabe gestellt, folgenden kleinen Satz in A dur:



nach H dur zu transponieren, so kann ich sofort unter Anwendung des obigen Schemas, d. h. unter Auswechslung der unter den korrespondierenden Zahlen stehenden Noten (zunächst ganz mechanisch) schreiben:

H dur:



Wir haben ferner folgenden kleinen Satz in G dur:

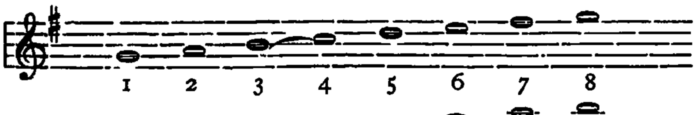
No. 1.



A



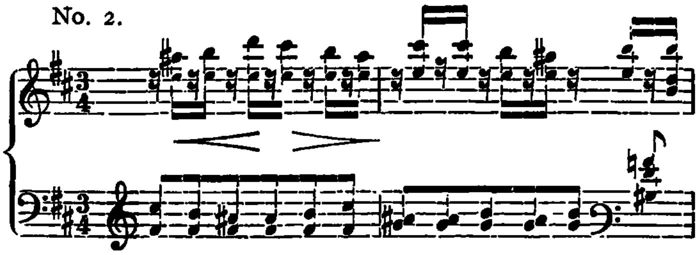
nach D dur, also in die Oberdominante, also eine Quinte nach oben hinauf, oder eine Quarte nach unten hin zu transponieren. Wieder schreiben wir die beiden in Rede stehenden Tonarten untereinander. Da wir die Transposition nach der oberen Quinte wählen, geschieht dies in folgender Weise:





Nun versetzen wir, indem wir wieder die unter den korrespondierenden Zahlen stehenden Noten gegeneinander austauschen, zunächst auf ganz mechanischem Wege:

No. 2.



A



Schon bei der Uebertragung dieses geringfügigen Satzes bemerken wir freudig, wie die Fähigkeit und Fertigkeit der Versetzung in die obere Quinte in kurzer Zeit sich ausbildet und zusehends wächst, wie es fast keiner Reflexion mehr bedarf, statt a e, statt e h, statt cis gis usw. zu notieren, dies alles schließlich mit instinktiver Sicherheit von statten geht. Man nehme sich nur die Mühe, einige (4—5) Sätze fleißig zu übertragen und lasse sich daneben fortgehend fragen: Wie heißt die obere Quinte von h: (fis), von b: (f) usw., so wird man mit freudiger Ueberraschung wahrnehmen, daß die Fertigkeit in dieser Art von Versetzung bis zur absoluten Sicherheit und bis zu einem hohen Grad von Schnelligkeit in der Vertauschung erstarkt.

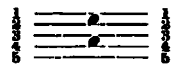
Doch sind hier noch einige pädagogische Gesichtspunkte hervorzuheben, die, so einfach sie sein mögen, nicht unerwähnt bleiben dürfen, weil sie für die Förderung in der Mechanik dieser Art von Arbeit von großer Wichtigkeit sind. 1. Im Diskant unseres Beispiels sehen wir, daß in der zweiten Stimme in den durch Sechzehntelpausen unterbrochenen Sechzehnteln sich fast zwei Takte hindurch das a fortgehend wiederholt. Hier ist es selbstverständlich, daß man, ohne jedesmal bei jedem neuen Sechzehntelakkord im Geiste von neuem zu transponieren, der ohnehin schon angespannten, immer neue Bilder der Intervallenverhältnisse spontan hervorrufenden Phantasie diese unnütze Anstrengung erspart und das nur einmal konzipierte e nun von vornherein die zwei Takte hindurch mechanisch hinsetzt, von wo aus dann erst der Ausbau der einander folgenden Sechzehntelakkorde erfolgen kann. Dasselbe geschieht natürlich z. B. mit dem h in der untersten Stimme des ersten Taktes und mit dem in Achteln fortschreitenden c der vierten Stimme im zweiten Takt. Dies alles, das Gleichwertige, ist also zuerst hinzusetzen, das übrige hinterher auszufüllen. 2. Fassen wir die Oberstimme in Takt 1 unseres Beispiels ins Auge, so sehen wir, daß die in Sechzehnteln sich bewegende, durch Sechzehntelpausen unterbrochene Stimme in folgender Weise fortschreitet: zuerst von dis nach e, also um einen Halbton aufwärts, dann von e nach g, d. h. um eine kleine Terz aufwärts, dann von g nach fis, d. h. um einen Halbton abwärts, dann von fis nach e, um einen Ganzton abwärts, schließlich von e nach d um einen Ganzton abwärts. Halte ich diesen Intervallenfortschritt in der horizontalen Linie fest, so ist es mir ein leichtes, nachdem ich das dis nach ais versetzt und so den Ausgangspunkt für die horizontale Veränderung gewonnen habe, unter kontinuierlicher Anwendung eben derselben Intervallenfortschritte, wie sie im Original vorliegen, horizontal schrittweise fortschreitend zu setzen: von ais nach h (um einen halben Ton aufwärts), von h nach d (um eine kleine Terz aufwärts), von d nach cis (um einen halben Ton abwärts), von cis nach h, von h nach a. Daß auf diese Weise ein gutes Teil geistiger Arbeitsersparnis erreicht und die rastlos arbeitende, im Nachschaffen der vorliegenden Modelle unausgesetzt sich bemühende Phantasie bedeutend entlastet wird, steht

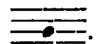
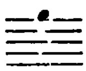
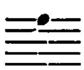
außer Frage. Die am Anfang unserer Uebungen immerhin mit Schwierigkeiten verbundenen, einzelnen, einander in gleichmäßigen Etappen folgenden Versetzungsstadien von e nach h, von g nach d, von fis nach cis usw., die jedesmal, wenigstens am Anfang, die Phantasie zur geistigen, jedesmal alterierten Vorstellung der Tonskala nötigen (wie sie z. B. ihr greifbares Abbild in der Klaviertastatur hat), fallen gänzlich fort. Es handelt sich eben hier nur um den einmal sicher konzipierten, stufenweisen Intervallenfortschritt um einen halben Ton aufwärts, um eine kleine Terz aufwärts etc., den ich in horizontaler Richtung von einem durch einmalige Transposition erreichten und also fest gegebenen Ton aus (hier ais) gleichmäßig, möglichst aus dem Gedächtnis, nachzubilden habe. Das fortwährende Zurückspringen auf die einzelnen Töne des Originals wird vermieden. Einen nicht zu unterschätzenden Gewinn, und zwar nicht bloß für die Vervollkommnung der Transpositionsfertigkeit überhaupt, sondern auch für die rein melodiöse Ausbildung erreicht man, wenn man die Uebungen in dieser eben angegebenen Richtung verselbständigt. Man suche sich faßliche und übersichtliche Melodien zusammen, oder besser erfinde sie selbst, so schlecht und recht es geht, und transponiere sie dann nach dem oben festgelegten Prinzip:



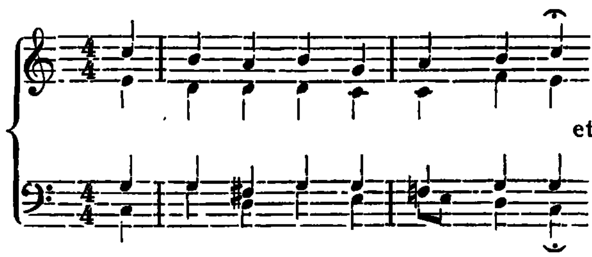
In Takt 3 finden wir die Intervalle des F dur-Akkordes, in Takt 4 sinkt die Melodie auf die große Terz von F (a) herab, um dann noch einen Ton tiefer zu steigen. Takt 1 und 2 sind die leitereigenen Töne von der unteren Quart bis zum Grundton. Ist einmal bei der Uebertragung nach C dur, also in die obere Quinte, der Ausgangspunkt g festgelegt, so kann ich sofort, ohne weiter den Blick auf das Original zurückzuwenden, nur unter Festhaltung des Intervallenfortschritts schreiben, wie oben steht. 3. Doch ist bei der Transposition wie der horizontalen (melodiösen) Linie, so auch nicht minder der vertikalen (harmonischen) Gestaltung weitgehende Beachtung zu schenken. Dieses setzt freilich zum mindesten die fundamentalsten Kenntnisse in der Harmonie- resp. Akkordlehre voraus, anderseits aber wirkt die transpositorische Arbeit in der vertikalen Richtung äußerst befruchtend und vertiefend auf das Studium der mannigfachsten Akkordfortschritte und Akkordverbindungen ein. Hier ist vor allem von Wichtigkeit, daß man davon abstehen lerne — wozu man anfänglich sehr neigt —, jedes einzelne Intervall innerhalb des Akkordes für sich zu transponieren oder gar bei jedem Ton auf das Original zurückzugreifen.. Man bemühe sich vielmehr, den ganzen Akkord in seiner inneren Struktur, in seinem inneren Intervallenaufbau scharf aufzufassen und ihn auf einmal durch einen einzigen Akt transpositorischer Konzeption in die neue Tonart zu übertragen. Schon demjenigen, der die einfachsten Prinzipien unserer Harmonielehre erfaßt hat, wird und kann es nicht schwer fallen, bei A in unserem Beispiel No. 1 in dem Achtel der linken Hand mit folgendem Sechzehntelnachschlag in der rechten den G dur-Akkord in der $^6/_4$-Stellung zu erkennen. Es folgen im Baß die Noten des G dur-Akkordes in der dritten Lage, also in der Quartsextstellung der Reihe nach, in der rechten Hand wird die tiefste Note d zweimal gesetzt, die Entfernung der zweiten Stimme von der dritten ist eine Quarte. Nach dieser einfachen Reflexion kann ich sofort eine Quinte höher, d. h. in D dur, schreiben: links: fis d a, rechts: a d a (wie bei A' in No. 2).

4. Hier führe ich nun noch das mechanischeste aller mechanischen Mittel ins Feld, das mancher in der Harmonie sattelfeste Musiker als eine bloße Eselsbrücke verlachen mag, das aber doch dem Anfänger gute Dienste leistet und dem angestrengten Geist als ein bequemes, zeitweiliges Ruhekissen willkommen sein mag, besonders wenn es sich um eilige schriftliche Transpositionsarbeit handelt. Indem ich der mit der Transposition verknüpften augenscheinlichen Veränderung der Notenlage im Verhältnis zum Liniensystem in vollem Maße Rechnung trage, komme ich durch Anstellung einer einfachen Reflexion zu folgender Regel: Steht eine Note  zwischen zwei Linien, so schreibe ich z. B. bei der Transposition in die obere Quinte die Note mit Auslassung zweier folgenden Linien (nach oben zu) liegend auf die zweitfolgende (nach oben zu):

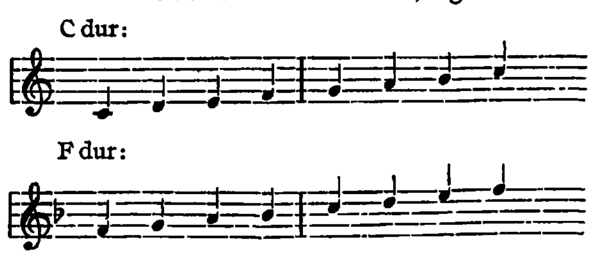


Liegt die Note also zwischen Linie 3 und 4, so wird sie zwischen Linie 1 und 2 versetzt. — Steht dagegen die Note so, daß eine Linie durch sie hindurchgeht, so überspringe ich eine Linie nach oben zu und lasse sie durch die (nach oben) nächstfolgende durchschnitten werden. Auf diese Weise wird aus  . Treten Hilfslinien ein, so muß ich etwas mehr aufmerken, aber bei einiger Uebung geht die Sache schließlich bald leicht von statten. Aus  wird , aus  wird .

Daß die in 1—4 aufgestellten Prinzipien bei ihrer Anwendung sich gegenseitig zu durchdringen haben, bedarf kaum der Erwähnung. Dies schließt nicht aus, daß der Charakter des zu übertragenden Tonstücks für die prinzipielle Auswahl unter 1.—3. bestimmend ist. Ist der vorherrschende Charakter des Stückes ein melodiöser, so werde ich No. 2, ist er ein harmonischer, z. B. ein wohl durchgeführter vierstimmiger Choralsatz, so werde ich neben No. 2 vorzugsweise No. 3 in Kraft treten lassen. — Wir transponieren schließlich, um die Anwendung der Prinzipien 1.—4. zu befestigen, noch folgenden kleinen Choralsatz in die obere Quarte:



Welche Noten ich zu vertauschen habe, ergibt das Schema:



Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Zweite Abteilung.

Aus Tagebüchern und Briefen meiner Weimarer Zeit.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

Leipzig-Weimar.

DAS oft so verhängnisvolle „trop tard“ hat auch mir manchen Schmerz bereitet. So kam ich z. B. leider zu spät nach Leipzig, um noch Mendelssohn persönlich kennen zu lernen, und noch heute beklage ich es aufrichtig, daß es mir nicht vergönnt war, diesen, von unserer Zeit mit Unrecht so vernachlässigten, großen und edlen Künstler, von dem auch Liszt stets nur mit großer Liebe und Verehrung sprach, meine Huldigung darbringen zu können. Auch Schumann, für den ich nach der ersten Komposition, die ich von ihm hörte, zu schwärmen begann — eine Schwärmerei, die sich mit den Jahren bei mir immer nur vermehrt hat —, sollte ich nicht mehr persönlich kennen lernen. Glücklicher ging es mir, um hier gleich einiger der großen Musiker zu gedenken, mit denen ich persönlich in Berührung kam: mit Johannes Brahms, dem ich zuerst in Hamburg im Jahre 1852 begegnete, wo ich mit ihm und Avé l'Allemand sein H dur-Trio nach dem Manuskript spielte, und das ich später mit ihm und Coßmann in Baden-Baden in der neuen Bearbeitung wiederholen durfte. Unserem Kreise dort gehörte auch der jetzt ebenfalls fast ganz vergessene, hochbedeutende Komponist C. P. Grädener an. Von seinen sehr interessanten Streichquartetten habe ich später sowohl in Weimar wie in Stuttgart mehrere zur Aufführung gebracht.

Bruckner lernte ich in Wien kennen. Der bescheidene, schlichte Mann, dessen große Bedeutung noch niemand ahnte, galt nur als ausgezeichneter Orgelspieler, dessen hochinteressante Improvisationen schon anerkannt und geschätzt wurden, wenn man auch ihre Längen etwas ermüdend fand (ein Fehler, von dem er sich leider auch in seinen so herrlichen, genialen Symphonien nicht frei machte). Ich hatte das Glück, ihn in einer dieser Improvisationen zu hören und war in hohem Grade begeistert davon. — Mit meinem berühmten Landsmann Carl Goldmark kann ich zum ersten Male im Hause meines leider so früh geschiedenen Freundes Brüll zusammen und spielte u. a. auch seine prächtige E dur-Suite im Manuskript mit ihm. Mit Brüll, der schon als ganz junger Mann, als Schüler von Eckert längere Zeit bei mir in Stuttgart wohnte, verband mich bis zu seinem so frühen Tode die innigste Freundschaft. Von seinen Opern hat sich merkwürdigerweise nur „Das goldene Kreuz“ auf der Bühne erhalten, während seine späteren Bühnenwerke, die alle, wie er mir oft versicherte, viel besser waren, nur auf einigen Bühnen gegeben wurden. „Das goldene Kreuz“ hatte eben seinen großen Erfolg deshalb, weil Kaiser Wilhelm I. eine besondere Vorliebe dafür hatte.

Meister *Ludwig Spohr* wurde ich in Weimar im Hause des Landkammerrates Vogt, mit dem er befreundet war, vorgestellt. Der, nicht nur als Künstler, sondern auch in Person große Mann erhob sich etwas schwerfällig aus seinem Lehnstuhl, um mich zu begrüßen, und als er in seiner ganzen Größe, das Haupt mit einem kleinen, schwarzen Sammetkäppchen bedeckt, vor mir stand, kam ich mir in jeder Beziehung recht jämmerlich klein vor. Er war sehr liebenswürdig zu mir und nahm meine Leistung (ich spielte ihm seine Gesangsszene vor) mit großem Wohlwollen und freundlicher Anerkennung auf. Ja selbst die kleinen Aenderungen in einer und der anderen Passage, die ich mir nach Ernsts Vorbild erlaubte, überhörte er oder wollte sie nachsichtsvoll überhören.

Später einmal spielte ich in einem Museumskonzert in Frankfurt die Gesangsszene mit den oben erwähnten kleinen Aenderungen. Der bekannte „ami de Beethoven“! Schindler war damals Konzertreferent und schrieb in seinem Bericht voll heiliger Entrüstung: „Das wagt ein deutscher Konzertmeister in einer deutschen Stadt!“ — Die beiden bedeutendsten Schüler Spohrs, J. J. Bott und Kömpel, versicherten mir übrigens, daß der Meister bei seinem Unterricht nichts weniger als pedantisch gewesen sei und gar nicht ungehalten war, wenn sie hie und da bei Fingersätzen, ja selbst bei Auffassung einzelner Stellen, sich Freiheiten erlaubten.

* * *

Wenn ich auf meine Weimarer Zeit zurückblicke, welche Fülle von idealen Künstlergestalten ziehen an meinem geistigen Auge vorüber und welche tiefe Wehmut erfaßt mich bei dem Gedanken, daß sie mit verschwindend Wenigen längst der grüne Rasen deckt. — Lassen, der Schöpfer so vieler schöner Lieder, Cornelius, der liebenswürdige, poetische Komponist des „Barbier von Bagdad“, bei dessen sensationeller, erster Aufführung in Weimar ich noch als Konzertmeister mitgespielt habe (über diese Aufführung später noch Näheres), Raff, der nicht nur durch seine Kompositionen, die leider heutzutage fast der Vergessenheit verfallen sind, sondern auch durch sein umfassendes Wissen (Liszt nannte ihn immer: „Mein Konversationslexikon“) zu den Bedeutendsten der damaligen Weimarer Glanzzeit zählen kann; Alexander Ritter, der damals noch nicht als Komponist hervorgetreten war, Friedrich Preller, Genelli, Rietschel, der geniale Schöpfer des Schiller-Goethe-Denkmals, B. Auerbach, Fr. Hebbel, dessen Nibelungen ich in ihrer Uraufführung sah und die einen unverlöschlichen Eindruck auf mich machten, Genast, der treffliche Schauspieler und Sänger, Hofmann v. Fallersleben, die urdeutsche, reckenhafte Poetengestalt, die treffliche Sängerin Emilie Genast, Leopold Damrosch, der als promovierter Dr. med. noch umsattelte, um sich ganz der Kunst zu widmen, Feodor und Rosa v. Milde, die neben anderen namentlich Wagnerische Gestalten wahrhaft ideal verkörperten, Carl Tausig, der damals fast noch ein Knabe, doch schon als Pianist seine Bedeutung zeigte, H. v. Bülow und Franz Dingelstedt, der für seine Weimarer Zeit, in welcher er als genialer Leiter des Schauspiels den etwas zweifelhaften Ruhm beanspruchen konnte, die Ursache von Liszts Weggang von Weimar gewesen zu sein, Dyonis Pruckner, der feinfühlige Pianist, Oskar Schade, der gelehrte Mitarbeiter von Hofmann v. Fallersleben, später Professor der Universität Königsberg, der Wiener Schriftsteller Josef Rank, Kapellmeister Stör, der ausgezeichnete Musiker und Geiger, der eine sehr schöne Musik zu „Schillers Glocke“ geschrieben hat, die geistvolle Fürstin Wittgenstein, die eine so große, segensreiche Rolle im Leben Liszts gespielt hat, die beiden hochbedeutenden fürstlichen Frauen Maria Paulowna, die mit Liszt schon damals das große Genie Wagners erkannt hatten und für ihn eintraten, die edle Großherzogin Sofie, die wahrhaft königliche Beschützerin aller Künste und Wissenschaften, der vornehme Großherzog Alexander, der die Tradition Carl Augusts hochhielt und fortführte, sie alle, alle sind dahingegangen, von wo es keine Rückkehr mehr gibt. Der übrig gebliebenen Säulen, die von verschwundener Pracht zeugen, sind nur noch wenige vorhanden. Hans v. Bronsart, seine liebenswürdige Gattin, die eminente Pianistin und eine der hervorragendsten Schülerinnen von Liszt.

Unter den Schülern und Jüngern von Liszt, die zu meiner Zeit in Weimar lebten, war *Hans v. Bronsart* einer der hervorragendsten. Er war nicht nur ein eminenter Pianist, er war auch ein ausgezeichneter Musiker (aus der Schule Dehns), der seine Kunst vollständig beherrschte. Sein Klaviertrio, welches ich seinerzeit mit ihm und Coßmann zuerst in Weimar und später auch mehrere Male in Stuttgart mit Pruckner und Fräulein Tideböhl (einer Schülerin von Liszt) aufführte, gehört mit zu den interessantesten Kammermusikwerken. Es ist, wie gar viele andere, wertvolle Kompositionen ungerechterweise der Vergessenheit verfallen. Man sollte jetzt, wo so viele Vereine gegründet werden (neben den Vereinen mit unbeschränkter Haftpflicht zu gegenseitiger Verhimmlichung), auch entschieden einen Verein gründen, der den zeitgemäßen Zweck hätte, Kompositionen von Wert, welche ganz unverdientermaßen im Staub vermodern, ans Licht zu ziehen. Man würde erstaunt sein, welche Schätze man dem musikalischen Publikum vorenthält und würde es kaum begreifen, daß dieselben so unbeachtet bleiben konnten. Daß das Ignorieren dieser Werke ihre Schöpfer nicht gerade zu weiterem Schaffen ermutigt, ist klar, und daß die Verbitterung darüber sie schließlich zu gänzlichem Verzicht an weiterem Schaffen führt, kann auch nicht in Erstaunen setzen. Bronsart hat glücklicherweise und trotz seiner verantwortlichen Stellungen als Generalintendant in Hannover und Weimar seiner kompositorischen Muse nicht entsagt und, wie ich von ihm selbst weiß, unentwegt weiter geschaffen. In seiner Gattin (geb. Ingeborg Stark) hat er eine kongeniale Gefährtin gefunden, der wir viel Schönes an musikalischen Werken zu verdanken haben.

Joachim Raff war eine erstaunliche Arbeitskraft. Auf fast allen Gebieten, nicht nur auf dem der Musik, war er zu Hause. Er war ebenso ein Meister des Wortes wie der Töne, und es ist ein trauriges Zeichen der Zeit, daß ein Meister wie er, der so Bedeutendes geleistet hat, so schnell vergessen, so sehr vernachlässigt werden konnte. Seine Kompositionen, die sich nicht nur durch vollendete Form, sondern auch durch große Erfindungsgabe auszeichnen, überragen weitaus vieles, was heute dem Publikum geboten wird. Es ist ja ganz in der Ordnung, daß die Jüngeren das Bestreben haben, sich und ihre Werke zur Geltung zu bringen, und dieses Bestreben ist ein begreifliches, aber darüber sollte man die früheren Meister nicht vollständig unter das alte Eisen werfen. Die jüngere Generation hat ja gar keine Ahnung von dem vielen Schönen und Großen, das ihr vorenthalten wird, und die Modernen sollten bedenken, daß es ihnen dereinst vielleicht ebenso gehen wird, ein Gedanke, der sie zu einer etwas größeren Toleranz und Pietät veranlassen sollte.

Von der eisernen Energie und dem Fleiße Raffs zeugt am besten die Tatsache, daß er drei Monate lang nichts anderes tat als Noten zu schreiben, um sich eine möglichst rasche und schöne Notenschrift anzueignen. Seine Partituren, deren Papier er meistens selbst rastrierte, sind denn auch wahre Muster von Klarheit und Deutlichkeit. Er beherrschte die Instrumentation derart, daß er z. B. „Die Liebesfee“, welche

er für mich komponiert hatte, instrumentierte, während ich und Pruckner im Nebenzimmer (bei Genasts, mit deren Tochter Doris, der ausgezeichneten Schauspielerin, er verlobt war) Beethovensche Sonaten spielte.

Carl Tausig war Pole und in Warschau geboren. Sein Vater, der ihn nach Weimar gebracht hatte, vertraute mir ihn bei seiner Abreise an und bat mich, mich seiner anzunehmen. Carl war in hohem Grade kurzsichtig und suchte diesem Uebel durch zu starke Pincenez und Brillengläser abzuhelfen. Nahm ich ihm auch von Zeit zu Zeit diese schädigenden Gläser fort, so wollte das doch wenig helfen, da er sich sofort wieder zu meiner Verzweiflung neue verschaffte. Tausig war überhaupt in dieser seiner Sturm- und Drangperiode etwas wild und mitunter auch in seinen Urteilen über Musik und Literatur etwas vorlaut. So ließ er es sich u. a. einmal beikommen, mir gegenüber zu behaupten, Goethes „Faust" sei im Grunde doch furchtbar langweilig, was mich so empörte, daß ich ihm die Türe wies. Als Klavierspieler war er ganz hervorragend und als er später dann in Berlin nach zweijähriger, ganz den ernstesten Studien gewidmeter Zurückgezogenheit wieder vor die Oeffentlichkeit trat, war aus ihm ein gereifter, großer Künstler geworden, der vielleicht nur etwas zuviel von seinem einstigen, überschäumenden Temperament eingebüßt hatte.

* * *

Und nun zu ihm, über den schon so unendlich viel geschrieben worden ist und dessen Bedeutung doch nie erschöpft werden kann, zu

Franz Liszt.

Franz Liszt war der toleranteste Mensch von der Welt und zeigte namentlich im Gegensatze zu Wagner und zu Bülow (der allerdings später davon abkam) keine Spur von Antisemitismus. Beweis dafür, daß Joachim, Laub, Lassen, Coßmann, Remenyi (der eigentlich auf gut deutsch Hofmann hieß) und sein Freund Löwy als Juden sich seiner Zuneigung und Gunst rühmen durften. — In einer späteren Auflage einer seiner Schriften hatte er, von Wagners Antisemitismus angesteckt, den Passus geschrieben, „man müsse alle Juden nach Palästina verbannen und dort von christlichen Wächtern bewachen lassen". Der bekanntlich sehr witzige Cellist Popper kam eines Tages nach Weimar, um Liszt zu besuchen. Liszt empfing ihn äußerst herzlich und sagte: „Nun, lieber Popper, woher, wohin?" „Auf der Reise nach Palästina," lautete die Antwort Poppers, worüber sich Liszt anfangs etwas betroffen fühlte, was ihn aber nicht hinderte, sich bald darauf von Herzen darüber zu amüsieren. —

Ein charakteristischer Zug von Liszt. Er spielte in London in einem großen Konzert die Beethovensche Kreutzersonate mit Ole Bull. Nach der ersten Variation des zweiten Satzes erhob sich ein Sturm des Beifalls, der erst endete, als Liszt die Variation da capo spielte. Nun folgte die Violinvariation, nach welcher (trotzdem Ole Bull sie nach der Versicherung Liszts geradezu vollendet vortrug) der Beifall im Vergleich zu dem, der Liszt gespendet worden war, nur sehr mäßig war. Liszt, empört über diese unverdiente Kränkung seines Partners, stand auf, klopfte Ole Bull auf die Schulter, applaudierte und rief: „Da capo!" Das Publikum, dadurch auf seinen faux pas aufmerksam gemacht, brachte nun auch dem da capo Ole Bulls eine stürmische Ovation dar.

Bei Liszts feinfühliger, vornehmer Natur war er für jede Ungerechtigkeit des Publikums (und welches Publikum ist nicht mitunter mehr oder weniger ungerecht) von der höchsten Empfindlichkeit, und namentlich empörten ihn Rücksichtslosigkeiten gegen den Künstler. Er war der ganz richtigen Ansicht, daß sich niemand durch sein bezahltes Eintrittsgeld das Recht erworben habe, den nötigen Respekt gegen den Künstler, der doch immer bestrebt ist, sein Bestes zu leisten, außer acht zu lassen. Und wenn gar ein Publikum sich gegen ein Werk, welches er werth genug hielt, um sich dafür mit seiner Kraft, seinem Namen einzusetzen, ablehnend verhielt, dann folgte er unwiderstehlich seinem Impulse, und ließ es sich nicht nehmen, dagegen auf seine Art zu demonstrieren. So, wie oben erzählt, in London und so in Wien, wo er die Ouvertüre zu „Hunyady Laßlo" von Erkel in einem großen Konzert dirigierte. Die Ouvertüre wurde vom Publikum nicht gerade abgelehnt, aber ganz unverdient kalt und teilnahmslos aufgenommen, ja es ließen sich sogar Zischlaute vernehmen. Das irritierte Liszt dermaßen, daß er vortrat und die Ouvertüre wiederholen ließ.

Höchst anregend waren die Montagabende im Neu-Weimarer Verein.[1] Ich brauche nur Namen zu nennen wie Liszt, Raff, Coßmann, Friedrich Preller, Josef Rank, Lassen, Bronsart, Oskar Schade, Hoffmann v. Fallersleben, v. Milde, Richard Pohl, Cornelius, C. Stör, Pruckner, Genast, der, noch in die Goethe-Periode hineinrankend, gleichbedeutend als Mime wie als Sänger war (Marschner hat bekanntlich eine seiner Opern für ihn geschrieben). Musiziert wurde an diesen Montagabenden nur sehr selten, desto mehr aber geraucht, worin Liszt mit gutem Beispiel voranging. Die immer zum Platzen gefüllte Riesenzigarrentasche, die er mitbrachte, kursierte so lange, bis Liszt schließlich sich eine Zigarre von einem von uns geben lassen mußte. Die geschriebene Zeitung, deren Redaktion Hoffmann v. Fallersleben hatte und zu der jeder nach Kräften sein Scherflein beitrug, wurde verlesen und manch guter Witz, der wohl verdient hätte, auf die Nachwelt zu kommen, schmückte sie. Eines Rätsels entsinne ich mich noch, ich glaube, es war von Raff: „Warum ist das Pflaster in Weimar so schlecht? — Weil die Weimarer gern in die Fußstapfen von Schiller und Goethe treten wollen!" Preller zeichnete die Mitglieder des Vereins und ich bin so glücklich, noch ein Bild von mir von seiner Meisterhand zu besitzen. Nach diesen Abenden, bei denen es oft recht spät wurde, wurde Liszt gewöhnlich mit großem Gefolge nach Hause begleitet. Waren wir am Fuße der „Altenburg" angelangt, bestand Liszt nun darauf, uns wieder eine Strecke zurück zu begleiten und so wurde es manchmal Mitternacht, bis wir glücklich zu Hause angelangt waren. Eines Nachts, bei starkem Glatteis, begleiteten wir Liszt wieder auf die Altenburg. Liszt ging mit Lassen Arm in Arm in eifrigem Gespräch voraus, und wir folgten, vorsichtig ausschreitend. Wir hörten, wie Liszt mit großer Emphase zu Lassen sagte: „Wir müssen f e s t stehen; f e s t stehen müssen wir!" Plötzlich ein Plumps und Liszt und Lassen lagen der Länge nach am Boden, glücklicherweise ohne Schaden zu nehmen.

(Fortsetzung folgt.)



Aufnahme-Diplom des Neu-Weimar-Vereins.

[1] Ueber diesen Verein und seine Geschichte hat die „N. M.-Z." ausführlich berichtet. 31. Jahrgang 1910 in den Heften: 1, 3, 7, 9. Red.

Bronislaw Huberman
über den reproduzierenden Künstler.

Im Wiener Volksbildungsverein hat *Bronislaw Huberman*, den man sonst gewöhnt ist, nur auf den Saiten seiner Geige sprechen zu hören, einen ausgezeichneten Vortrag gehalten, der um so bemerkenswerter ist, als er uns nicht nur Interessantes aus dem Werdegang des Künstlers selbst zu berichten weiß, sondern ungemein wichtig, weil er sehr interessante Beiträge zur Psychologie des nachschaffenden Künstlers überhaupt gibt. Huberman vertritt auf das energischste das Prinzip von der „allgemeinen Begabung": d. h. die Persönlichkeit des talentvollen Menschen hätte sich irgend ein Ventil geöffnet, und daß er gerade in dem Beruf wirke,

in dem er berühmt geworden sei, ist häufig einem Zufall zu danken. Die kluge und temperamentvolle Art, wie Huberman diese seine Ueberzeugung verfocht, bewies als stärkstes Argument, daß er auf irgend einem Gebiet sich Geltung verschafft haben würde. Uebrigens war er selbst nicht zum Geiger bestimmt, sondern seine Eltern wünschten ein Klavierwunder aus ihm zu machen, da ein solches kurz vorher durch den Schah von Persien aus seiner materiellen Notlage erlöst worden war. Allein sie waren zu arm, ein Klavier zu kaufen; eine Geige war billiger, so mußte Huberman Geiger werden. Er ist durchaus Autodidakt. Als zwölfjähriges Kind hatte er die letzte Unterrichtsstunde, von da ab hat er sich selbst geistig und künstlerisch weiter geholfen, indem er an sich arbeitete und den Großen lauschte. Seine eigentliche Schule ist das Podium gewesen. Sehr beweglich schilderte Huberman die geistigen Qualen, die das Ueben dem denkenden Künstler bereite, die unbeschreibliche Langeweile, die Gefahr, alle Frische des Empfindens zu verlieren, die das unaufhörliche Wiederholen derselben Passagen mit sich bringe. Und doch sei es notwendig, denn das Gedächtnis der Finger sei das einzige, auf das der Künstler sich verlassen müsse, wenn er auf dem Podium stehe: selbst das Gehirn arbeite hier zu langsam, wenn das Gedächtnis des Kopfes einmal versage und ein straffer Rhythmus eingehalten werden müsse. Daneben sei die musikalische Fähigkeit nötig, ein Kunstwerk nicht rein gedächtnismäßig zu übersehen, sondern es am Faden seiner Melodie wie die Glieder einer Kette zusammenzusetzen. Alle diese verschiedenen Prozesse, vom Publikum unter dem keineswegs erschöpfenden Begriff „Gedächtnis" zusammengefaßt, würden von den Zuhörern kaum je richtig eingeschätzt. Sehr hübsch sagt Huberman, daß die Technik, wiewohl sie bis zur höchsten Vollendung ausgebildet sein müsse, dennoch immer Sklavin bleibe, denn der Herr, dem sie diene, sei der Geist, die Herrin die Seele. Wehe, wenn dieser Sklave seine Fesseln löst! Auch Technisches erzählt Huberman aus seiner Werkstatt: wie er, um schöne Werke nicht zu Tode zu üben, immer nur die schwierigen Passagen daraus studiere und nach großen Tourneen mit dem Spielen überhaupt Monate hindurch pausiere. Wenn er dann wieder zu spielen beginne, habe er eine Menge vergessen und sei dadurch imstande, mit voller Frische wieder weiter zu arbeiten und seinen gesamten Entwicklungsgang im Kleinen nochmals zu durchlaufen. Die außerordentlich klaren und gedankenvollen Aeußerungen Hubermans gaben seinen Zuhörern reichen Stoff zum Nachdenken. Und man wünschte herzlich, daß man statt der vielen überflüssigen Memoiren, in denen uns die Künstler mit den mehr oder weniger interessanten Berichten über ihre Triumphe erfreuen, mehr so ernsthafte und wichtige Beiträge über das innere Leben des Künstlers und seine Kunst zu hören bekäme.

L. A.

Joseph Gungl.

Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstag.[1]

WENN man in Oesterreich den Namen Joseph Gungl hört, wird allen, die das Tanzbein gern schwingen und sich nach Walzermelodien sehnen, das deutsche Wams zu enge, denn sie denken sofort an den Hexenmeister und Zauberkünstler, der durch seine Tänze und Märsche Jahrzehnte hindurch Tausenden und Abertausenden unermeßliches Vergnügen bereitete und dessen Tanzkompositionen auch fortleben. Der vor einem Jahrhundert — am 1. Dezember 1810 — zu Zsambek in Ungarn geborene Joseph Gungl erfreut sich zwar nicht der außerordentlichen Popularität des Großmeisters der Tanzmusik, eines Johann Strauß des Aelteren, aber dennoch kann er in bezug auf Reichtum an einschmeichelnden, prickelnden und ursprünglichen Melodien seinem berühmten musikalischen Bruder in Apoll an die Seite gestellt werden. Er hatte in seiner Musik etwas von seinen Landsleuten, den geborenen Tonkünstlern, den Zigeunermusikanten, über die Franz Liszt ein klassisches Werk geschrieben hat. Seine Csárdás-Kompositionen sind wie feuriger, getanzter Tokayer, denn sie verdolmetschen das heißblütige, leidenschaftliche und oft wilde Temperament der Magyaren und Magyarinnen und reißen durch die angeborene und ursprüngliche Kraft der Natur, die sich hier in Kunst verwandelt, jeden hin, der sich gern der süßen Gewohnheit des Daseins erfreut.

Um die ungeheure Wirkung zu begreifen, die ein Joseph Gungl, ein Johann Strauß, ein Franz Schubert, ein Lanner, ein Labitzky und andere große Tanzkomponisten vor einem Menschenalter erzielt haben, muß man an jene harmlose und glückliche Zeit zurückdenken, wo der Grundsatz „leben und leben lassen" den Zeitgenossen in Fleisch und Blut übergegangen war und wo die berühmte oder wollen wir sagen die berüchtigte Devise des ehemaligen Königs Hieronymus von Westfalen „morgen wieder lustik" namentlich in der Stadt der Phäaken auf der Tagesordnung stand. Das stets lachende, lustige, ausgelassene und tanzende Alt-Wien ist nunmehr ein Witz von heute und ein Bonmot von gestern. An Stelle des naiven, unverfälschten und gesunden Humors und lustigen Tanzes sind Satire und bitterer Sarkasmus getreten, und mit dem Schwinden dieses man möchte sagen Nationalgeistes ist auch die Tanzkomposition gewaltig zurückgegangen. Je ernster die Oesterreicher und auch die draußen im Reich wurden, desto mehr schwand die Lust, sich in den Strudel des Tanzes zu stürzen und über die gebotenen melodischen Vergnügungen alles andere zu vergessen. Jene alte gute Wiener Zeit, wie sie Karl Gödeke schildert, ist eben längst dahin und erscheint uns nur noch wie ein Märchen aus der Vergangenheit.



JOSEPH GUNGL.
Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Joseph Gungl wurde es nicht an der Wiege vorgesungen, daß er einst durch seine Walzer und Polkas alle Welt entzücken werde, denn er begann seine Laufbahn als Schullehrer. Doch sein heiteres und frisches Temperament eignete sich nicht so recht zum Bakulus. Musikalisch hoch begabt und frühzeitig schöpferisch tätig, erkannte er bald seinen Beruf, nämlich den der Musik. Von der Pike auf dienend, trat er zunächst als Hoboist in die österreichische Armee ein und leitete acht Jahre lang als Musikmeister die Musik des vierten österreichischen Artillerie-Regiments. — Seine Dirigentenbegabung war außerordentlich und bald erlangte er als Militärkapellmeister einen weit über die Grenzen Oesterreichs hinausgehenden Ruf. Mit seiner wohlgeschulten, durch exaktes und schwungvolles Spiel sich auszeichnenden Kapelle unternahm er dann große Konzerttouren, die überall lebhaftes Interesse erweckten; hauptsächlich brachte er Tänze und Märsche eigener Komposition zur Aufführung, die sich des lebhaften Beifalls zu erfreuen hatten. Jedermann spielte, sang und pfiff Gungl. Als er 1843 in Berlin zum erstenmal spielte, war das die Sensation des Tages, und die Chronisten wurden nicht müde, den riesigen Eindruck zu schildern, den dieses Orchester auf die zurückhaltenden Berliner machte. Die Popularität Joseph Gungls wuchs, als er mit seiner Tanzkapelle auch das Land jenseits des großen Teichs aufsuchte und Uncle Sam ebenso in einen Rausch der Begeisterung und Verzückung versetzte wie Europa.

Mit Lorbeeren und Dollars reich beladen aus Amerika zurückkehrend und zum Musikdirektor ernannt, übernahm er 1858 die Kapellmeisterstelle des 23. österreichischen Infanterie-Regiments zu Brünn und war bis zum Jahre 1864 in diesem seinem Amte mit glänzendem Erfolg tätig. Dann lebte er in München und zog sich 1876 nach Frankfurt a. M. und zuletzt nach Weimar zurück, in welch letzterer Stadt er denn auch im hohen Greisenalter von fast 80 Jahren am 31. Januar 1889 verschied. — Es mag noch erwähnt werden, daß seine Tochter Virginia Naumann-Gungl eine tüchtige Opernsängerin war, die 1871 an der Hofoper zu Berlin debütierte und dann an der Oper zu Frankfurt a. M. als engagiertes Mitglied sang. Später war sie dramatische Opernsängerin in Weimar und darauf Lehrerin an der Großherzoglichen Musikschule.

A. K.

[1] *Anm. der Red.* Die vielen Gedenktage, die nicht selten auch noch auf eine kurze Spanne Zeit im Jahre zusammenfallen, würden eine reichhaltige und dabei doch einheitliche Gestaltung unserer Hefte oftmals unmöglich machen. Wir haben deshalb beschlossen, sofern es sich nicht um Gedenktage 1. Ranges handelt, uns nicht mehr strikte an den Termin zu halten. Es wird vielmehr genügen, solche Gedenktage bei passender Gelegenheit zu veröffentlichen und nur den laufenden Jahrg. der „N. M.-Z." nicht außer acht zu lassen.

Unsere Künstler.

May und Beatrice Harrison.

Es muß wohl eine Art Naturgesetz sein, daß innerhalb einer Familie der Musiksinn nur in e i n e r Generation in hoher Potenz auftritt. Die folgende Generation ist meistens nur sehr mittelmäßig oder gar nicht für diese Kunst begabt, während die Eltern häufig genug sehr musikliebende Dilettanten oder bescheidene Musiker sind — was genau genommen kaum ein nennenswerter Unterschied ist. Die beiden Schwestern *May* und *Beatrice Harrison* entstammen einer Dilettantenfamilie, die vielleicht gerade durch den ihr zugewiesenen, verhältnismäßig kulturlosen Aufenthaltsort um so enger mit der Musik zusammengebracht worden sind. Der Vater war Colonel einer Pionierabteilung der englisch-indischen Armee, und seine Garnison war der kleine Ort Roorkee am Fuße des Himalaya-Gebirges. Man kennt diese weltfernen Städtchen jetzt, wo Rudyard Kipling sie so eindringlich beschrieben hat, besser als früher. Und darum begreift man, daß dort Ansässige, die es nach getaner Tagesarbeit vorziehen sich an der Musik zu erfreuen, statt sich, wie üblich, ausschließlich den Sports zu ergeben, dies mit besonderer Innigkeit tun. In diesem kleinen Ort Roorkee wurden auch die beiden Schwestern Harrison geboren. Allein den Zauber ihrer indischen Heimat haben sie nicht kennen gelernt; denn als May drei Jahre und Beatrice nur wenige Monate alt waren, begaben sich die Eltern nach England zurück, wo die weitere Erziehung vor sich ging. Da beide Kinder sehr früh Liebe zur Musik zeigten, wurde der Musikunterricht in sehr jungen Jahren begonnen, ohne jeden Gedanken an spätere künstlerische Betätigung. Die Mutter war die erste Lehrerin im Violin- und Klavierspiel. Aber May entwickelte sich so ungewöhnlich schnell und gut, daß sie mit zehn Jahren die goldene Medaille des Vorstandes der Londoner Kgl. Akademie und des Kgl. Kollegiums für Musik gegen mehr als dreitausend Bewerber gewann. Um diese Auszeichnung bewerben sich nicht nur die Schüler jener beiden Anstalten, sondern jeder Musikliebhaber, der ein gewisses Alter noch nicht überschritten hat, kann darum konkurrieren. Die Gewinner werden Exhibitioners, d. h. etwa Stipendiaten, genannt und können eines der beiden obengenannten Institute unentgeltlich besuchen. May trat in die Violinklasse von Fernando Arbos im Kollegium ein und blieb dort fünf Jahre hindurch. Während dieser Studienzeit machte sie ihr Debüt in London und wurde, halb Wunderkind halb reifendes Mädchen — sie war kaum vierzehn Jahre alt — von der Presse und dem Publikum enthusiastisch aufgenommen. Aber den Eltern lag nichts an einer allzufrüh begonnenen Karriere. Die Studien wurden fortgesetzt und später ging May noch auf mehrere Jahre zu Prof. Auer. Sie trat gelegentlich in London und einigen anderen englischen Städten auf. Ihr Lehrer Arbos engagierte sie für eins der von ihm geleiteten Symphoniekonzerte in Madrid, wo sie auch dem Hof vorspielen durfte und durch reiche Geschenke ausgezeichnet wurde. Das waren aber nur erst Vorspiele zu ihrem ersten Auftreten in Berlin, das im Oktober 1909 stattfand und sofort die in der Reichshauptstadt so sehr schwer zu erringende Anerkennung brachte. Von jenem Tage an datiert der mit wohlverdienter Schnelligkeit zunehmende Ruhm der jungen charmanten Künstlerin, die inzwischen bei vielen großen Konzertgesellschaften engagiert gewesen ist.



MAY und BEATRICE HARRISON.

Beatrice ging ihren Weg fast noch schneller, denn sie, die etwa drei Jahre jünger ist als May, konnte schon im Anfang dieses Winters ihr Debüt in Berlin machen. Auch sie gewann im gleichen Alter wie ihre Schwester die goldene Medaille, die ihr der damalige Prinz von Wales und jetzige König Georg selbst überreichte. Ihr Violoncellolehrer war W. E. Whitehouse, der in England einen auf langjährige Erfolge begründeten Ruf besitzt. Von ihm ging sie zu Hugo Becker über, und später wurde sie dessen Schülerin an der Kgl. Hochschule in Berlin. Im vorigen Herbst wurde ihr der Mendelssohnpreis zuerkannt, den vorher noch kein Vertreter des Violoncellspiels erhalten hat. Als Beatrice Harrison am 10. Oktober 1910 in Berlin zum ersten Male mit einem eigenen Konzert vor die Oeffentlichkeit trat, war ihr ein ähnlicher Sensationserfolg beschieden, wie ein Jahr früher ihrer Schwester. Vorher hatte sie im März mit May das Doppelkonzert von Brahms gespielt, und im Dezember ließ sie sich in einem eigenen Orchesterkonzert, unter Leitung ihres Lehrers Prof. Hugo Becker, mit noch größerem Erfolg hören als im Oktober.

Dies ist die einfache Lebensgeschichte der beiden jungen Damen. Es ist bezeichnend für den künstlerischen Ernst der Eltern, daß sie trotz der Erfolge in London noch mit den Töchtern nach Deutschland kamen, um hier den Schlußstein der von Lehrern erreichbaren Ausbildung legen zu lassen. Auch die allgemeine musikalische Anregung, die die Reichshauptstadt bietet, dürfte verlockend gewesen sein. Aber die Vorbildung war zweifellos eine sehr gründliche, und der gewisse solide Ernst, der die vornehmeren englischen Musikerkreise erfüllt, hat seine Spuren im Spiel der beiden Schwestern hinterlassen. Der Geist Joachims, der jenen Kreisen ein Ideal ist, lebt in May Harrisons Spiel weiter; nur wird er von dem Empfinden und Deuten einer frischen, in Achtung vor den Traditionen verlebten Jugend getragen, die natürlich noch nicht jene prächtige Schwere und seelische Kraft haben kann wie der Meister sie in seinen stärksten Jahren aufwies. Aber gerade dieses Jugendliche im Verein mit einem urgesunden Musikinstinkt, der ein umfangreiches technisches Können als etwas Selbstverständliches hinnimmt, gibt den beiden Schwestern vor vielen ihrer Kolleginnen weite Vorsprünge. In ihrem Repertoire findet man fast ausschließlich die bedeutendsten Werke aus der Literatur ihrer Instrumente; die amüsanteren Unterhaltungsstückchen treten so zurück, wie bei einer ernsten Konversation der oberflächliche Witz. Die Krone ihrer Leistungen bildet aber die Interpretation des vielverrufenen Doppelkonzerts von Brahms. Seit Joachim-Hausmann haben nur Marteau und Becker das spröde Werk zu Erfolg geführt, also Künstler, die im Zenit ihrer Leistungsfähigkeit stehen. Nun schwebt einmal zur Abwechslung die Jugendfrische zweier von lebhaftestem Empfinden für den Inhalt des Konzerts erfüllten Künstlerinnen über diesem Stück, und siehe da, es ergreift die Zuhörer nicht minder als früher, im Gegenteil, ein ursprünglicher Enthusiasmus des Publikums zeugt überall dafür daß mancher von bangen Erwartungen Erfüllte dem bedeutenden Konzert gewonnen worden ist. Wo die Schwestern bisher gemeinsam aufgetreten sind, im Berliner Konzertverein, den Konzerten der Kgl. Kapellen in Hannover und Dresden, den Gürzenichkonzerten zu Köln und anderen Orten, haben sie dem Doppelkonzert zu einem unbestrittenen Sieg verholfen. Das muß eine wundervolle Genugtuung für so ernst strebende Künstlerinnen sein! *—er.*

Der V. Musikpädagogische Kongreß.

Es ist wohl kaum möglich, die Angehörigen eines Berufes schwerer zur Organisation zu bringen, als die Musiker. Opernsänger, Schauspieler, Maler, Bildhauer, Literaten haben alle ihre starken Verbände, nur die Herren Musici können sich noch nicht zurecht finden. Sie haben zwar den Allgemeinen Deutschen Musikverein, doch der interessiert sie nur, wenn der Vorstand wieder das alljährliche Musikfest zustande gebracht hat und man für die 10 M. Mitgliedsbeitrag für 50 M. Musik vorgesetzt bekommt. Von praktischer Arbeit der Mitglieder ist nie die Rede.

Weiter als die durch den A. D.M.V. besonders beschützten Schaffenden und Reproduzierenden haben es zweifellos bereits die Musikpädagogen gebracht. Sie haben in fast allen namhaften Städten Vereine, die sich vor einigen Jahren zum „Musikpädagogischen Verband" zusammengetan und seitdem

in ernster Arbeit allerlei durchgesetzt haben, was für die musikalische Kunst von Bedeutung geworden ist. Vor allen Dingen dringen die Mitglieder des Verbandes auf einen Befähigungsnachweis der Musiklehrer, durch den nicht nur das Publikum vor Betrügern geschützt, sondern auch der Stand des Musiklehrers im Ansehen gehoben werden soll. Eine durch Prüfung erworbene Berechtigung zum Unterrichten ist bei allen Fächern, die nicht mit Kunst zu tun haben, schon lange eingeführt und auch nicht schwer durchführbar. Bei den Künsten aber, und besonders bei der Musik, beruht die Lehrfähigkeit jedoch nicht nur auf Wissen und wissendem Können, sondern zu nicht minderer Stärke auf der persönlichen Suggestionskraft des Lehrers, der häufig seine Resultate mit ganz instinktiven Methoden erreicht, die durch einen Prüfungszwang völlig unterdrückt würden, denn sie sind in keine allgemeine Regel zu bringen. Gelingt es dem Musikpädagogischen Verband, sich gänzlich frei von Schematik, Pedanterie und engherziger Bureaukratie zu halten, so wird sein Wirken eines der segensreichsten werden, das man sich denken kann. Kommt aber durch allzu eifrige Mitglieder Engherzigkeit und Unduldsamkeit hinein, dann wird der Verband zum Fluch und ein Hemmschuh der Musik, die deren schon auf anderen Gebieten als dem Unterrichtswesen genug hat.

Am 9.—12. April hat nun der Musikpädagogische Verband in Berlin seinen fünften Kongreß abgehalten, bei dem in zahlreichen Vorträgen, Diskussionen und Demonstrationen der weite See des Musikunterrichts nach vielen Richtungen hin durchkreuzt worden ist. Im Reichstagsgebäude sah man eine stattliche Anzahl Mitglieder den großen Plenarsaal füllen, als die erste Sitzung eröffnet wurde. Aus allen Teilen Deutschlands war man zusammengekommen und auch England, Holland, Dänemark, Schweden, die Schweiz, Oesterreich, Rußland etc. hatten Delegierte geschickt, die zum Teil als Vertreter von ähnlichen Verbänden oder als Beobachter und mögliche Gründer neuer derartiger Vereine fungierten. Die preußische, sächsische, württembergische, bayerische Regierung war offiziell vertreten und auch die Stadt Berlin hatte einen Abgeordneten gestellt, um sich über den Verlauf der Verhandlungen berichten zu lassen.

Es ist nicht gut möglich, hier auf alle Vorträge einzugehen; über die rein pädagogischen wird der Verband einen offiziellen Bericht veröffentlichen, in dem auch die Diskussionen wörtlich wiedergegeben sind. Da ist mancher fruchtbare Gedanke bekannt geworden, der den Spezialfachmann interessieren wird, und der vielleicht auch noch von hervorragenden Pädagogen gefördert zu werden verdient. Daß überhaupt den lehrtechnischen Fragen große und allgemeine Beachtung geschenkt wird, und daß gerade solchen Fragen bei derartigen Zusammenkünften mit Rede und Antwort zu Leibe gegangen werden kann, ist ja mit der Hauptzweck dieser Kongresse. Wo man da hinhorchte, wurde in jenen Tagen energisch und gründlich verhandelt. Hier mögen die rein pädagogischen Themen, über die gesprochen worden ist, folgen: Dr. E. Barth (Berlin): „Die wissenschaftlichen Grundlagen des sogenannten Tonsatzes", Karl Zuschneid (Mannheim): „Alte und moderne Klaviertechnik und die Reformbestrebungen im grundlegenden Unterricht", Heinrich Davidsohn (Danzig): „Versuch einer Methodik des Violinspiels mit besonderer Berücksichtigung des Elementarunterrichts, im Anschluß an die physiologischen Untersuchungen Dr. Steinhausens", Prof. Dr. H. Gutzmann (Berlin): „Resonanzräume der Sprachlaute und ihre Klangwirkung", Richard Schulz-Dornburg (Köln): „Die Grundzüge einer Einigung in der Stimmbildungslehre" u. a. Reichlich die Hälfte aller Vorträge behandelte die Gesangspädagogik, in der die Gemüter noch am wenigsten einig zu sein scheinen.

Von allgemeinerem Interesse sind die Abhandlungen gewesen, die sich mit der Frage der Standesinteressen, des wünschenswerten künstlerischen Idealismus und mit der musikalischen Schundliteratur und deren Bekämpfung befaßten. Herr Hans Schaub (Berlin) gab eine Darstellung der heutigen Lage der Musiklehrer. Das Standesinteresse ist ja heutzutage ein allgemein behandeltes Thema, denn in einem Lande wie Deutschland, wo durch den wachsenden Reichtum und die dadurch rapide aufstrebende Kultur ein jeder in den neuen Verhältnissen seine soziale Stellung nehmen will, verlangt man mit Recht nach möglichster Nebeneinanderstellung der Berufsarten. Und der Musiker hat noch lange nicht sein Recht bekommen. Man behandelt ihn noch vielfach als angenehmen Unterhalter — wenn man ihn zu brauchen glaubt; und man dreht ihm den Rücken, sowie er etwas mehr als ein Diener der „guten Gesellschaft" sein will. Daran war er sehr lange selbst schuld, denn er kümmerte sich nur um seine Musik und hatte wenig Trieb zur allgemeinen Bildung und zur Achtung guter Umgangsformen. Aber er hatte auch sehr lange nicht begriffen, daß er sich seine soziale Stellung *erringen*, daß er sie *beanspruchen* müsse, und daß ihm kein Mensch sie freiwillig einräumen würde. Herr Schaub griff etwas zu tief unter die Verhältnisse, die für den ernsten Musiker und bewußt nach oben strebenden Musiklehrer nicht in Betracht gezogen werden sollten. Von einer gewissen tiefen Linie ab gibt es keine anzuerkennende Musik mehr, und die Leute, die „Musik lehren", die unterhalb jener Linie steht, sollte man gar nicht mehr als Musiker bezeichnen. Das ist ebensowenig Musik, wie schlechtes Malerhandwerk keine Kunstmalerei ist. Die Volksschichten, die ihre Kinder „für 3 M. monatlich 12 Stunden und üben frei" unterrichten lassen, wird man schwerlich überzeugen, daß sie den Kleinen ein böses Gift in den Becher der „Bildung" tun. Diese Schichten bleiben immer, sie sind nicht auszurotten; man müßte denn von Staats wegen die Literatur verbieten, mit der sie „eingeseift" werden. Wird aber so ein Verbot jemals erlassen, so kann man sicher sein, daß solche Leute sich einfach einem anderen Gebiet zuwenden, etwas Neues finden, was auf gleich tiefem Niveau steht. Herr Schaub sagte mit Recht, daß schlechter, geschmackverbildender Unterricht ein Betrug ist, der mit Strafen gesühnt werden sollte. Aber wenn der Sohn des Schutzmanns Müller alle die windelweichen Operettenwalzer mit der dazu nötigen Klaviertechnik sauber spielen gelernt hat, so kann man schon dem Lehrer nicht mehr nachsagen, daß an Vater und Sohn ein Betrug verübt worden ist, denn sie wollten ja gerade diesen hohen Gipfel musikalischer Herrlichkeit erreichen und nennen eine Beethoven-Sonate ein langweiliges Monstrum. Der Lehrerfolg ist unbestreitbar da, also fällt die Anklage des Betruges dahin. Der Trieb zur guten Musik muß im Menschen schlummern und er erwacht, in den allermeisten Fällen von allein, wenn man ihn mit schlechter Kost reizt. Erwartet er aber dann zum ehrlichen Verlangen, so muß der Musikpädagogische Verband mit den wirklich gründlich erzogenen Lehrern zur Hand sein. Wer von Haus aus ein Dieb ist, wird durch das Gefängnis nicht gebessert — wer von Haus aus eine Neigung zur minderwertigen Musik hat, wird nicht nur den ihm instinktiv unangenehmen ernsten Lehrer meiden, sondern auch stets den Mann finden, den er sucht, trotz Gesetze und Verbote. Wenn also Herr Schaub meint, daß die soziale Lage der Musiklehrer durch die Pfuscher bedroht ist, so darf er nicht vergessen, daß jeder halbwegs nach Bildung trachtende Mensch eine Abneigung gegen jeden Pfuscher hat und ganz bestimmt den achtbaren Musiklehrer nicht mit jenem verwechseln wird. Von daher dürfte die Gefahr nicht groß sein. Wer etwas auf sich hält, wird stets in der besseren Gesellschaft zu treffen sein. Wenn aber „geprüfte" Lehrer gelegentlich aufkeimenden Wünschen ihrer Schüler und Eltern nach seichter Musik unerbittlich ein „Nein" entgegensetzen wollten, statt nachzugeben, dann würde wohl auch der Respekt vor so viel Charakter wachsen. Beachtung der hohen Instanzen verdienen Herrn Staubs Vorschläge eines „Deutschen Musikrates", der aus Künstlern, Gelehrten und Lehrenden zusammengesetzt sein sollte und der Regierung mit sachverständigem Rat in vorkommenden Fällen zur Seite steht. Ferner wäre es angebracht, wenn man dem Schwindel, der mit musikalischen Titeln wie „akademisch" oder „konservatoristisch gebildet" getrieben wird, zu Leibe ginge. Zuletzt wandte sich der Redner gegen die von der Stadt Berlin geplante „Lustbarkeitssteuer", an deren Unterdrückung die Musiklehrer indirekt ein Interesse haben dürften.

„Ueber den Stand der Privatbeamtenversicherung und die Allgemeine Deutsche Pensionsanstalt" sprach Frl. Auguste Sprengel. Herr Ernst Paul befürwortete die „Hochschulbildung für Musiklehrer". Hier sollte man doch davor warnen, daß sich der Musiklehrerstand äußerlich am Hochschullehrerstand mißt. Damit steckt er sich Grenzen, die zu überschreiten einem bedeutenden Musiklehrer häufig gar nicht so sehr schwer fällt. Außerdem ist gerade dem Pädagogen seine ganze Tätigkeit derartig bureaukratisch vorgeschrieben, daß schon der Gedanke daran einen Musikpädagogen, dessen persönlich höchstes Gut die völlige Freiheit sein sollte, vor Standesvergleichen bewahren sollte.

Von hohem, ehrlichem und menschlich-schönem Idealismus getragen waren die Worte, die Cornelie van Zanten unter der Ueberschrift „Der Einfluß des modernen Lebens auf die Gesangskunst und das Gesangsinstrument" an die Versammelten richtete. Sie betonte, daß nicht nur unseren Sängern, sondern unseren Tonkünstlern überhaupt viel zu sehr die Ruhe fehle, mit der man ein natürliches Ausreifen der Begabung und des Könnens abwarten müsse. Es würde fast alles auf den Augenblick gesetzt und dadurch das Zustandekommen einer soliden Basis unmöglich gemacht. Zwar sah man während dieses Vortrags manches inhaltslose Gesicht lächeln, doch wird auch mehr als einer ehrliche Freude an den ermutigenden und freundlich zurechtweisenden Worten der ausgezeichnet sprechenden Frau gehabt haben.

Das letzte bedeutende Kapitel der allgemeinen Vorträge befaßte sich mit der Bekämpfung der Schundliteratur. Herr Anton Penkert (Hamburg) behandelte den Stoff mit Sachlichkeit, geriet aber manchmal zu sehr in die Breite. Auf alle Fälle ist es dankenswert, daß der Verband mit den ersten Anstoß zur Unterdrückung der geschmackverderbenden Musik

gibt. Hier läßt sich zunächst wieder das bemerken, was einen Teil der vorhergegangenen Ausführungen zum Vortrag des Herrn Schaub ausmacht. Auch in diesem Fall könnte man davor warnen, den Gegenstand durch gar zu große Beachtung zu ehren. Die Schundliteratur wird nicht auszurotten sein solange das große Publikum Gefallen an Operetten, Possen und Cake walks findet. Und dieses Gefallen wird ewig dauern. Es handelt sich da eben um ein Publikum, das amüsiert sein will und mit dem leichtesten Ohrenkitzel zufrieden ist. Man versuche einem Bauernjungen klar zu machen, daß ein Paradiesvogel viel schöner sei als eine Gans! Gewiß kann man manche Leute, die Schundliteratur lieben, auch dazu bringen, ernste Musik aufzunehmen. Und das ist eine rühmliche Missionsarbeit. Doch solch ein Resultat bildet eine Ausnahme. Die Komponisten seichter Musik sollte man „Musikanten" nennen, das würde vielleicht schon eher die Ehrgeizigen beeinflussen, etwas Besseres zu versuchen — denn viele der „Musikanten" haben einstmals die Pfade der musikalischen Tugend verlassen, weil sie ganz unerwartet ein goldenes Kalb in den Stall gestellt bekamen, das sie nun anbeten zu müssen glaubten. Aber auch die „Musikanten" werden nicht aufhören. Es wurde vorgeschlagen, billige Volksausgaben zu veranstalten, und einige anwesende Verleger wie Hofrat v. Hase (Breitkopf & Härtel) und D. Rahter versicherten, daß die ernsten Verleger sich sehr freuen würden, bei der Bekämpfung der Schundliteratur mitzuwirken. Dr. Paul Marsop trat warm für Musikalische Volksbibliotheken ein. Man wollte gleich an Ort und Stelle eine Organisation anregen, was aber doch nicht so leicht ging. Der Verband darf sich rühmen, zuerst geschlossen der Schundliteratur entgegengetreten zu sein, und bei einem Kampf wird er sicherlich auch viele Feinde niederstrecken können, aber er allein ist doch nicht mächtig genug. Es bedarf der Verleger, Komponisten, ausübenden Musiker, Vereinsvorstände, Theaterdirektoren zur Mitarbeit in der Oeffentlichkeit, während dem Verband als Hauptaufgabe die Unterdrückung der Salonmusik zufallen würde, die fast ausschließlich durch die Musiklehrer protegiert oder verurteilt wird.

Dr. Karl Storck ermahnte die Mitglieder zur allgemeinen Mitarbeit, denn der Vorstand habe noch immer das größte Arbeitsquantum zu leisten. Die schweren Zeiten, die der Verband vor einigen Jahren, als eine große Anzahl namhafter Musiklehrer und Konservatorien wegen der scharfen Prüfungsordnung austraten, durchzumachen hatte, seien vorüber, und alles gehe tüchtig aufwärts.

Herrn Dr. Storck und seinen Kollegen im Vorstand darf man ehrlich gutes Weiterentwickeln ihrer Herzenssache wünschen. Wenn alle Mitglieder die Verbandssache von einem so hohen Standpunkt aus sehen könnten, dann brauchte man kaum Befürchtungen um eine sinnvolle, kunstwürdige Durchführung der Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes hegen. Wenn man aber während der Pausen in den Wandelgängen des Reichstagsgebäudes unfreiwillig manchen Meinungsaustausch mit anhören mußte, dann merkte man auch, daß in vielen deutschen Musikern noch immer der engherzige, wenig vornehme Bureaukrat eine sklavische Herrschaft ausübt. „Bewahre uns vor diesen Mitgliedern!" wird wahrscheinlich Dr. Storck ausrufen, wenn er solche Dinge mit eigenem Ohr vernehmen muß! — **H. W. Draber.**

Vom Münchner Konzertleben.

DER „Münchner Konzertverein" hat in seinen von *Ferdinand Löwe* geleiteten Abonnementskonzerten mit dem Zyklus der Symphonien von *Bruckner* einen schönen und ehrlichen Erfolg gehabt. Die Wiedergaben entsprechen den Anforderungen, die man an Löwe stellen durfte, d. h. sie waren im fraglichen Falle vollendet und vorbildlich, auf das eingehendste vorbereitet und durchaus gleichmäßig in ihren Details. Zur vollen Wirkung gelangten insbesondere die sechste und fünfte Symphonie, von denen die erstgenannte bis jetzt selbst in München sehr wenig aufgeführt worden ist. Der Zyklus ist jetzt bis auf die noch ausstehende „Neunte" vollendet, und zu Löwes größten Verdiensten wird man seine verschiedentlichen Aufführungen der „Achten", wohl der größten Schöpfung Bruckners, rechnen dürfen. Mit Novitäten war man im Konzertverein nicht gerade in hervorragender Weise versehen, und die Programme waren auch durchaus nicht immer sehr anregend zusammengestellt. Erfreulich blieb die Bekanntschaft mit zwei neuen Werken einheimischer Komponisten. *Walter Braunfelsens* Serenade für kleines Orchester in Es dur op. 20 kann als ein Kammermusikwerk in größeren Dimensionen gewertet werden. Die Erfindung ist frisch und unmittelbar, die konzise Formung der Sätze sehr wohltuend und die musikalische Arbeit interessant. Auch *Boehes* tragische Ouvertüre weist trotz einiger Längen eine meisterhafte Faktur auf und enthält dabei thematisch und orchestral viel Tatsächliches. — In den „Volkssymphoniekonzerten" tritt Hofkapellmeister *Prill* nach wie vor mit großem Eifer und tüchtigem Können für die Erschließung der neueren Meister bei dem breiteren Publikum ein. — Die „Konzertgesellschaft für Chorgesang" (der ehemalige Porgessche Chorverein) brachte unter *Hermann Abendroths* großzügiger Leitung das „Deutsche Requiem" von Brahms zu Gehör, das in München nun ebenfalls populär zu werden beginnt. Für die auswärtige Berichterstattung kam die gleichzeitige Aufführung eines *Kloseschen* Chorwerkes „Vidi aquam" in Frage, das für gemischten Chor, Orchester und Orgel geschrieben ist und in seinem Hauptsatz eine ganz prächtig aufgebaute Doppelfuge enthält. Wie alle Orchester-Kompositionen Kloses zeichnet sich auch diese durch eine ebenso imposante als feinfühlige Orchestration aus. In dem deutschen Requiem befriedigte der Leipziger Baritonist *Alfred Kase* mehr als Frau *Lauprecht van Lammen*, die ihrerseits wieder in einem „Laudate Dominum" von Mozart Ansprechendes bot. — *Mottl* führte in der „Musikalischen Akademie" die F dur Symphonie von Götz auf und widmete ein weiteres Konzert ausschließlich Mozart, dessen große Fuge für Streichquartett (Köchel No. 546) seit undenkbar langer Zeit zum erstenmal wieder zur Aufführung kam und gleich der Es dur-Symphonie ganz vortrefflich gespielt wurde. — Mit dem „Tonkünstlerorchester" debütierte Dr. *Georg Göhler* als Orchesterleiter und bekundete ein tüchtiges Können. Eine Symphonie von *L. van der Pals* konnte als gut instrumentierte und modern durchgeführte Arbeit bezw. Talentprobe gelten, die Göhler auch besser lag, als die vierte Symphonie von Mahler, deren Wiedergabe wenig individuelle Züge aufwies. Einen Orchesterdirigenten von zweifelloser Begabung und sicherem Können lernte man in Ossip *Gabrilowitsch* kennen, der zwei Konzerte mit allerdings nicht gerade sehr anziehenden Programmen veranstaltete. Jedenfalls bringt der meisterliche Pianist viele seiner besten Eigenschaften, vor allem auch das Temperament, vom Klavier an das Dirigentenpult mit. Interessant war ein Kompositionsabend von *Rudi Stephan*, der zunächst rein äußerlich eine Neuerung damit erbrachte, daß er seine Kompositionen nicht betitelte, sondern kurzweg als „Musik für Geige, Orchester" etc. bezeichnet. Stephan ist ein ausgesprochen koloristisches Talent, und wenn seine Instrumentierung auch heute noch ein nicht abzuleugnendes Ungeschick fraglos aufweist, so darf darüber doch nicht vergessen werden, daß seine musikalische Farbensprache über eine Reihe von satten und auch leuchtenden Reizen verfügt, die zum mindesten ausdrucksfähig erscheinen und verwertbar sind. Dramatische Begabung sprach aus der Vertonung einer Hebbelschen Ballade.

Die kammermusikalischen Darbietungen der einheimischen und gastierenden Vereinigungen hielten sich auf ihrer bewährten Höhe und boten, von kleinen Abweichungen abgesehen, dasselbe Bild wie in der ersten Hälfte der Saison. Das in diesem Jahre entstandene „neue Streichquartett" der Herren *Sieben*, *Huber*, *Hitzelberger*, *Stoeber* erwarb sich ein Verdienst mit der Aufführung des D dur-Quartetts von César Franck. Eine Sensation erster Art, über die man aber schon längst zur Tagesordnung übergegangen ist, bot im Januar der *Arnold Schönberg-Abend*, der die Zuhörer teils empörte, teils belustigte. Es muß dahingestellt bleiben, ob ein kommendes Jahrhundert noch einmal einer derartigen Musik wird Geschmack abgewinnen können. Wäre es immerhin möglich, daß die Meinungen über Schönberg auseinandergehen, so verdient eine Veranstaltung, wie der von *Alberto von Cherico* inszenierte Kompositionsabend in der Tonhalle doch als abschreckendes Beispiel musikalischer Ignoranz bekannt zu werden. Solchen Erscheinungen gegenüber begrüßte man selbst Solistenkonzerte, die nichts Neues brachten. Unter den Vielen, die Tüchtiges, ja Erlesenes boten, seien genannt die Pianisten Joseph Pembaur jr., Backhaus, Marie Panthès, die meisterliche Sängerin Julia Culp, die Wiener Diva, Selma Kurz, Stephan Belina, die Geiger Geza von Kresz und Sascha Culbertson, welch letzterer sich hoffentlich noch zum vollen Künstler entwickelt. Dazu erinnert man sich Messchaerts, Burgstallers, der Sängerinnen Johanna Dietz und Marie Möhl-Knabl. Von Klavierspielerinnen kommen in Betracht die Damen Elly Ney und Marie Dubois neben den Herren Kamtschatoff und Sickesz.

In den letzten Wochen der ihrem definitiven Ende entgegengehenden Konzertsaison treten die Orchesterkonzerte natürlicherweise hinter den Solistenveranstaltungen zurück. Beachtenswert bleibt die Wiederholung des Lisztschen „Christus" im Palmsonntagskonzert der „musikalischen Akademie". An Stelle des erkrankt gewesenen Mottl erwarb sich hier Hofkapellmeister *Röhr* eine allgemeine große Anerkennung. In seinem selbständigen Konzert führte der „Lehrer-Gesang-Verein" die h moll-Messe von Bach unter *Cortolezis* auf, und die „Konzertgesellschaft für Chorgesang" traf den Bachschen Stil dieses Mal unter Dr. *Siegels* Leitung bei der „Johannes-Passion" ungleich besser als früher. Trotzdem ist es nicht notwendig, daß man seiner Bach-Begeisterung nun im Mai nochmals mit dem „Magnificat" Ausdruck gibt. Völlig zu-

rückzuweisen ist die projektierte Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven durch einen Chorverein wie den genannten. In Instrumentalkonzerten wird Beethoven wahrhaftig genug berücksichtigt, und die neunte Symphonie könnte nach den vielfachen Auszeichnungen, die ihr in den letzten Jahren in sommerlichen und winterlichen Betrieben zuteil wurden, einmal die verdiente Ruhe finden. Eine andere, wesentlich andere Sache war die Berücksichtigung der Lisztschen Faust-Symphonie durch *Gabrilowitsch*. In vieler Beziehung ist der Dirigent dem Werke ebenbürtig und man gewann hier den Eindruck einer eigenartigen, technisch hochstehenden Leistung.

Das vielfach tätige „Konzert-Vereins-Orchester“ spielte unter seiner Leitung vorzüglich. Auch das „Konzert-Vereins-Quartett“ der Herren Heyde, Braun, Stiglitz, Maas interessierte mit seinen letzten Gaben. Ein moderner französischer Abend machte mit einem geschickt gearbeiteten und teilweise in den Stimmungen originellen Quartett von *M. Ravel* bekannt und weckte außerdem die Erinnerung an E. Chausson und seine brillante Kammermusik. Im Schlußkonzert erfreuten die genannten Künstler mit dem cis moll-Quartett von Beethoven. Eine sehr eigenartige und wertvolle Gabe erbrachte das „Münchner Streichquartett“ mit dem hochinteressanten zweisätzigen Streichquartett von *H. Suter*, das dem Leser schon aus früheren Besprechungen bekannt ist. Der Musiker fühlt sich bei der Schöpfung fasziniert, der Laie zunächst vielleicht beschwert. Die Hauptsache besteht darum in häufigen Aufführungen! **W. Gloeckner.**

Musikbrief aus Australien.

AUSTRALIEN! Wer kennt es? Das geheimnisvolle Land der Känguruhs! Das moderne Goldland! Das Land der Gegensätze! Das Paradies des Arbeiters und des Viehzüchters! Das Land des ewigen Sonnenscheins! Aber, ach leider, das Grab der Künstler! The graveyard of the artists! Das ist das Epitheton ornans, das die englischen und amerikanischen Schauspielergesellschaften dem fünften Erdteile gegeben haben. Damit soll nun nicht gesagt sein, daß ein großer Künstler hier nicht auch mitunter auf seine Rechnung kommen könnte. Dann aber müssen in der Regel zwei Faktoren mitsprechen. Er muß entweder hier geboren sein und sich in Europa, namentlich in London, den Geleitsbrief der Anerkennung erworben haben und womöglich vor dem Könige von England mit Erfolg aufgetreten sein, oder die Reklame muß monatelang bis zur Ankunft des betreffenden Künstlers alle Minen haben springen lassen und die Erwartung des Publikums aufs höchste getrieben haben. Wenn er dann noch außergewöhnlich hohe Eintrittspreise stellt (wie Paderewski oder Kubelik), dann strömt das Volk in hellen Haufen herbei, um das Wundertier, das imstande ist, 20 Mark für einen Sperrsitz zu verlangen, zu — sehen!

Von den hier geborenen Künstlern, die sich einen europäischen Ruf erworben haben, seien nur erwähnt Madame *Melba*, *Ada Crossley*, *Lalla Miranda* und *Anny Castles*. Die Castles wird sich wohl nie zur Meisterschaft einer Melba entwickeln, da ihr eben die Hauptsache dazu, die nötige Begabung fehlt; denn eine schöne Stimme allein tut's freilich nicht. Aber als eine geborene Australierin ist sie immer imstande, den Nationalstolz ihrer Landsleute so weit anzufachen, daß sie stets vor vollen Häusern singt. Vor einiger Zeit hat sie eine Tour als Primadonna einer italienischen Operngesellschaft in Sidney begonnen, die es sich zur Aufgabe macht, die Bekanntschaft der Australier mit den Opern des Verismo, wie Puccinis „Bohème“, „La Tosca“, „Madame Butterfly“ und Leoncavallos „Pagliacci“ in englischer Sprache zu vermitteln.

Von den europäischen Künstlern, welche uns periodisch besuchen, ist *Mark Hamburg* zu erwähnen. Er ist ein erklärter Liebling der Australier geworden. Auch *Teresa Carreno* ist zum zweiten Male jetzt bei uns eingekehrt und erregt durch ihre männliche, an Rubinstein erinnernde Vortragsweise überall Bewunderung. Ferner hat Madame *Calvé* ihre erste Tour durch Australien in Melbourne angetreten und das Publikum durch ihre faszinierende Vortragsweise zur hellsten Begeisterung hingerissen. Sie fanden finanziell ihre Rechnung. Prof. *Hugo Heermann* hingegen, der uns vor einigen Jahren besuchte, aber die eines wahren Künstlers unwürdige große Reklametrommel verabscheute, konnte nur in Sidney und Melbourne volle Häuser erzielen. Diese beiden Weltstädte können sich auch regelmäßiger Orchesterkonzerte rühmen, auf deren Programm mitunter Wagners Ouvertüren und Beethovens Symphonien erscheinen. Aber Meister wie Strauß oder Reger sind noch unbekannte Größen hier und werden es wohl noch lange bleiben. Sogenannte Konservatorien bestehen auch in Adelaide, Melbourne (2) und Sidney. Die an diesen Instituten angestellten Lehrer beziehen im Verhältnis zu ihrer Arbeitsleistung außerordentlich hohe Gehälter und der Wert der angewandten Unterrichtsmethoden ist mitunter ziemlich fragwürdig. An Kirchenchören herrscht kein Mangel, auch Männergesangvereine sind zahlreich vertreten, darunter auch einige deutsche, die sich aber nicht über das Niveau des Mittelmäßigen erheben, wofür wohl hauptsächlich die Dirigenten verantwortlich zu machen sind. Schöne Stimmen sind hier keine Seltenheit, namentlich Alt- und Baritonstimmen, da das trockene Klima Australiens ihre Entwicklung günstig beeinflußt. Leider fehlt es aber durchaus an guten Stimmbildnern, so daß die ausbildungsuchenden Sänger sich gewöhnlich nach Europa begeben, um sich da einem anerkannten Meister anzuvertrauen. Große Oper wird uns nur in jahrelangen Zwischenräumen durch Australien bereisende Gesellschaften geboten, deren Leistungen natürlicherweise manches zu wünschen übrig lassen. Madame Melba hat uns jedoch für nächstes Jahr ein Ensemble in Aussicht gestellt, um das uns wohl sogar die verwöhnten Europäer beneiden dürften. Nach Berichten der Presse hat Melba Engagements mit Emmy Destinn, Renaud und anderen Stars abgeschlossen. Sie selbst wird unter anderem Margarete in „Faust“ übernehmen. Zwei Dirigenten von Ruf und ein erstes europäisches Orchester sollen das Ensemble vervollständigen. Die Diva berechnet, daß ihr dieser künstlerische Spaß ungefähr eine halbe Million kosten wird, trotz der in Aussicht gestellten außergewöhnlich hohen Eintrittspreise. Sollte das Unternehmen zustande kommen, so kann man der Großherzigkeit Madame Melbas nur die höchste Bewunderung zollen, denn nach ihrer eigenen Aussage will sie ihren Landsleuten einen künstlerischen Genuß bieten, wie ihn sonst nur die Millionäre New Yorks sich leisten können.

Nach diesem kurzen Ueberblick zu einzelnen „Ereignissen“. Da sind zuerst *Puccinis* Oper „Madame Butterfly“ und „La Bohème“ zu nennen, die bei ihrem Einzug in Australien vollen Erfolg zu verzeichnen hatten, so daß der tatkräftige Unternehmer *J. C. Williamson* trotz erhöhter Eintrittspreise seine Rechnung gefunden haben wird. Die verschiedenen Rollen wurden von italienischen und englischen Sängern in englisch gesungen. Eine besondere Anziehungskraft war für unser Publikum dadurch geschaffen, daß die hier geborene *Anny Castles* die Hauptrollen abwechselnd mit Madame *Bel Sorel* sang und sich damit die ersten Lorbeeren auf musikalisch-dramatischem Gebiete erwarb. Die Sänger wurden, was besondere Erwähnung verdient, von einem für australische Verhältnisse ausgezeichneten Orchester unterstützt und die Aufführungen von dem erprobten italienisch-australischen Operndirigenten Signor *Hazon* vorbereitet und geleitet. Die Mise-en-scène beider Opern ließ nichts zu wünschen übrig, namentlich bot die Regie in „Madame Butterfly“ echt moderne japanische Volksbilder und Beleuchtungseffekte von überraschender Schönheit. Weniger Gelungenes würde hier einen nachteiligen Eindruck erzielt haben, da viele Australier Japan aus eigener Anschauung kennen und bloße japanische Uebertünchtheit zurückgewiesen haben würden. Dafür war die Ausstattung von „La Bohème“ doch etwas zu zigeunerhaft, die Winterszenen im zweiten und dritten Akte zu australisch gehalten, das heißt, der Schnee war hier und da auf grünen Bäumen nur angedeutet und die in leichten, bunten Sommerkleidern umherwandelnden Damen des Chores machten einen lächerlichen Eindruck auf den eingewanderten Europäer, was die Stimmung verdarb. Dem eingeborenen Australier kamen diese Widersprüche nicht zum Bewußtsein, da er es gewöhnt ist, zu Weihnachten bei 30 Grad Reaumur im Schatten zu schmachten. Unter den Darstellern gebührt unbedingt Madame *Bel Sorel* die Palme. Gesanglich und darstellerisch bot sie als Madame Butterfly Hervorragendes und im dritten Akte Unübertreffliches. Sie besitzt einen Mezzosopran von zweiundeinhalb Oktaven Umfang von ausgezeichneter Schulung, dessen tiefste Lage ebenso ausgiebig ist wie die einer kräftigen Altstimme. Ausgezeichnet sekundiert wurde Bel Sorel von dem englischen Tenoristen *Edward Blainey*. Weiter ist Anny Castles als Mimi zu nennen. Ich kann es schließlich nicht unterlassen, zu bemerken, daß man das Gefühl des Burlesken bei der Darstellung von Madame Butterfly nicht los wird, was durch das die dramatische Handlung umgebende Lokalkolorit bedingt wird, wobei unwillkürlich Vergleiche mit Sullivans Operette „Der Mikado“ aufsteigen. Aber gerade dieser Widerschein einer fremdartigen Kultur, der den alltäglichen dramatischen, unmäßig über drei Akte ausgesponnenen Gedanken umgibt, wird Madame Butterfly ihre Anziehungskraft für längere Zeit bewahren. Dem Komponisten kann man die Bewunderung seines Talentes für die virtuose Behandlung des Orchesters, dramatische Vorgänge zu illustrieren, nicht versagen, doch vermißt man zielbewußtere thematische Durchführung.

Zu den musikalischen Ereignissen in diesem Lande muß auch das Wiedererscheinen Frau *Carrenos* gerechnet werden. Die Jahre scheinen keinen Einfluß auf die Leistungsfähigkeit

dieser Künstlerin auszuüben, männliche Kraft, feine Auffassung und intelligente Vortragsweise machen immer noch die Vorzüge ihres Spieles aus und sichern ihr einen ersten Platz unter den Auserwählten. Als ein Neuling für die Antipoden hielt Madame *Emma Calvé* ihren Einzug. Da die Geschäftigkeit der Reklame auch hier die Erwartungen aufs höchste gespannt hatte, so fanden ihre Konzerte unter zahlreicher Beteiligung des Publikums statt, denn jeder wollte die Sängerin kennen lernen, die sich ein Schloß ersungen hatte. Sie ließ sich nur im Konzertsaale hören, bereitete aber dem Musiker Enttäuschung. Madame Calvés Auftreten erinnerte an das Varietétheater, und wenn sie einst eine glanzvolle Stimme besessen hat, so muß die Zeit arg damit gewirtschaftet haben; die tiefe Lage ihres umfangreichen Organs ist noch gut. Daß sie ihren Vorträgen, die in Bruchstücken aus „Carmen", „Faust" und „Cavalleria Rusticana" bestanden, reiches dramatisches Leben einhauchte, soll anerkannt werden, aber ihr südliches Temperament kannte dabei keine Grenzen. Weniger wäre hier mehr gewesen. Vortrefflich unterstützt wurde die französische Primadonna von dem jungen italienischen Tenor Signor *Gasparri*, der über einen vollendet geschulten Heldentenor verfügt. Als Dritter im Bunde erschien der russische Pianist *Jaques Pintel*, der sich als Begleiter und Solist in Stücken von Beethoven, Chopin, Mendelssohn und Liszt als einer der besten Künstler erwies, die wir hier noch gehört haben. Als weitere Kunstgenüsse waren angezeigt einige Song-Recitals von Antonia Dolores, die ein erklärter Liebling der Australier geworden ist, und das Wiedererscheinen der oben erwähnten Operngesellschaft, die uns „Carmen", „Cavalleria rusticana" und „I Pagliacci" in Aussicht gestellt hat. *L. H.*

Kritische Rundschau

Linz a. D. In würdiger Weise verband der Musikverein seine 90jährige Bestandesfeier mit dem 7. Bruckner-Festkonzert. Die Missa solemnis ist eine Arbeit aus der Florianerzeit, die Bruckner 1854 — zur Infulierung des Prälaten Friedrich Theophilus Mayr in der Stiftskirche zu St. Florian — geschrieben hat. Das Kyrie beginnt mit einer flehenden Bitte der Tenöre, die Altstimmen antworten, dann fällt der Chor ein, dazu synkopisch-rhythmisierte Begleitung des Orchesters. Eingeflochtene Solostellen heben sich von dem ernsten Grundcharakter friedlich ab.) Gloria und Credo tragen, wie alle Messeteile, den Stempel ihrer Zeit. Das Gratias, Domine Dens und Qui tollis wird von einer Solostimme vorgetragen. Ersteres in zierlicher Melodielinie (Sopran), die beiden letzteren in ernst-klagendem Ton (Baß). Gloria und Credo schließen mit einer Fuge ab. Das Credo bringt auf beweglichen Bässen ein frohgemutes Thema. Im et incarnatus est weist das Soloquartett linear geschlungene Melodik auf. Crucifixus und passus et sepultus est wirken orchestral malerisch. Die Schlußzeilen des Glaubensbekenntnisses gehören zu den schönsten Stellen der Messe. Das Sanctus trägt feierlichen Charakter. Das Benedictus atmet Frieden und Zuversicht. Das Agnus Dei setzt a capella ein. Orchesterzwischenspiele sind eingeschoben. Im Dona bringen die Solostimmen neckische Imitationen. Aus der Messe spricht noch kein „gereifter Bruckner", aber die Arbeit ist immerhin interessant und sehr sorgfältig gemacht. Als Hauptnummer gelangte die „Neunte" zur örtlichen Erstaufführung. Das Orchester wurde durch Wiener Musiker unterstützt. *Göllerich*, der viel Mühe aufwendete, wurde herzlich bedankt.

Franz Gräflinger.

Mannheim. Die von *Arthur Bodanzky* geleiteten Akademiekonzerte des Hoftheaters boten als Neuheit *Cesar Francks* gefühlschwelgerische d moll-Symphonie und *Paul Dukas'* geistsprühenden Zauberlehrling; sodann besonders die *Mahler-Feier*, die mit den technisch merkwürdigen und reifen Kindertotenliedern und der grandios angelegten, durch den innigen zweiten Satz und das prächtige Finale ausgezeichneten, aber unorganisch gebauten zweiten Symphonie bekannt machte. An Solisten hörte man *Artot de Padilla*, *Fritz Kreisler* und *Sapellnikoff*. Bodanzkys Leitung war temperamentvoll und straff in der Disziplin, sehr geeignet für der Franzosen geistreiches Spiel und für Mahlers nervöse Musik, nicht ruhig und überlegen genug für die Klassiker und nicht immer von ausreichender Wärme getragen. Das Hoftheaterorchester bewährte sich glänzend. In den „Philharmonien" hat der musikalische und fein empfindende *Raimund Schmidpeter* durch neue Orchestersachen sehr zu interessieren gewußt, und der Vorstand durch große Solisten wie Marcella Sembrich, Jan Kubelik und die Lysz-Gmeiner anzuziehen verstanden, das Gürzenich- und das Rosé-Quartett musizierten an einem Abend zusammen; außerdem bereiteten die Münchner, die Brüsseler und die Brüder Port von den Auswärtigen großen Genuß, die einheimische Vereinigung interessierte durch einige inhaltlich merkwürdige Abende. In der Hochschule für Musik hörte man u. a. Kompositionen von *Julius Weismann*. Außerdem wußte noch *Fritz Haeckel*, der Lehrer der Hochschule, für seine frischen Lieder einzunehmen, und einen Abend voll Glanz und duftiger Schönheit bot *Theodor Streicher* mit seiner Lyrik. — Im *Hoftheater* kamen als Neuheiten *Bittners* komische Oper „Der Musikant", ein Werk gesunden melodiösen, herzlichen Musizierens, und *E. d'Alberts* neue Oper Izeyl heraus, die für Erreichung eines konsequenten musikdramatischen Stils d'Alberts viel bedeutet, aber inhaltlich nicht stark und ursprünglich genug ist, um sich zu halten. *Dr. H.*

Nürnberg. Das Stadttheater hat, wie schon kurz gemeldet, die neue Oper von *Jules Massenet*, „Don Quichotte", zum erstenmal in Deutschland aufgeführt und sich damit den Dank aller Freunde des vornehmen und gefälligen Stiles des altersrüstigen Meisters erworben. Massenet geht bei allem Akademischen doch auch jederzeit auf die modischen Bedürfnisse des Klangreizes und der Charakterisierung gerne ein. Rassige Tänze wechseln mit schmachtenden Romanzen, Deklamatorisches mit lyrischem Ausmalen der szenischen Stimmung, und hier wirkt die Erinnerung an gewisse Manieren Puccinis nicht unangenehm. Einem weitgreifenden Erfolg der Oper wird leider das schlechte Libretto hinderlich sein, das sowohl in der Wahl der Episoden wie in der Charakteristik des Helden höchst ungeschickt ist. Der hiesige große Erfolg knüpfte sich an die Glanzleistung *Paul Benders* von der Münchner Hofoper, der ebenso durch seine geistvolle Auffassung wie durch seine Körpergröße die Rolle so vollkommen meisterte, daß verschiedene Theaterdirektoren die Erwerbung der neuen Oper davon abhängig machten, daß es ihnen gelänge, Bender für die Titelrolle zu gewinnen. Gleichwohl verdient der einheimische *Höttges*, der die Rolle in einigen Wiederholungen gab, ehrliches Lob. — Aus den Konzerten seien der Klavierabend *Max Pauers* im Privatmusikverein und das eigene Konzert *C. Friedbergs* (mit Orchester) erwähnt: beide wurden stark gefeiert. *Karl Hirsch* führte mit dem Lehrergesangverein den „Christus" von Liszt zum erstenmal in Nürnberg auf; der Chor in der bemerkenswerten Stärke von 700 Singenden klang frisch und begeistert, wie das unter der energischen Hand unseres besten Dirigenten wohl noch jedesmal der Fall war. Die Matthäuspassion unter *Hans Dorner* (Klassischer Chorgesangverein) bewies den Anspruchsvolleren aufs neue die Berechtigung der reformatorischen Bestrebungen unserer Zeit, will sagen die Unzulänglichkeit der R. Franzschen Bearbeitung und ähnlicher und der damit eingewurzelten Gebräuche. *D.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Maifestspiele veranstaltet Direktor Gura in der Komischen Oper zu *Berlin*. Aino Acté, Margarete Siems, Fritz Feinhal, Wilhelm Herold, Léon Laffitte sollen u. a. mitwirken. Eine italienische Stagione, die die Opern „Maskenball", „Rigoletto" und „Tosca" umfassen wird, und für die der bekannte italienische Bariton Amato zur Mitwirkung verpflichtet ist, wird einen Teil des Programms bilden, das im übrigen nicht mitgeteilt ist.

— Eine Sondervorstellung an der Hochschule für Musik in Berlin hat mit der im Jahre 1884 komponierten Erstlingsoper Puccinis „Die Willis" bekannt gemacht. „Der Komponist der ‚Bohême' und der ‚Tosca' erscheint in diesem zweiaktigen Werk als der Begründer des von Mascagni in seiner ‚Cavalleria' ausgebeuteten Verismus", so meldet die „Frkf. Ztg." und Dr. Urban berichtet von einem regelrechten Plagiat. (?)

— Im Hoftheater zu *Dessau* hat die erste Aufführung der von Dr. Stephani besorgten Neubearbeitung von Webers „Euryanthe" stattgefunden.

— In *Kiel* ist *Straußens* „Elektra" unter Kapellmeister Dr. Schreiber zum ersten Mal mit größtem Erfolg aufgeführt worden. Frau Cordes vom Stuttgarter Hoftheater sang die Elektra. (Frau Cordes ist in dieser Partie großartig. Red.)

— In *Lübeck* hat das Stadttheater in diesem Jahre neben Madame Butterfly, die sich eines großen Erfolges rühmen durfte, als Novitäten zwei Einakter aufgeführt: Leo Blechs „Versiegelt" und Wolf-Ferraris entzückende Nippe „Susannens Geheimnis". Beide erfreuten sich wärmster Aufnahme. Zwei Novitäten in den Symphoniekonzerten des Vereins der Musikfreunde, Regers Klavier- und Schillings' Violinkonzert fanden beim Publikum keine besondere Gegenliebe. *H.*

— In Anwesenheit der beiden Autoren hat in der Hofoper zu *Wien* die Premiere des Rosenkavaliers mit ungeheurem Erfolge stattgefunden. So melden die „Münch. Neuest. Nachr." Andere sprechen von keinem großen Erfolge. Die

Kritik scheint bei Strauß selbst bei Feststellung einfacher Tatsachen den sicheren Blick zu verlieren.

— Schlecht ergangen ist es dem galanten Rosenkavalier in *Brandenburg a. H.*, wo das Ensemble des Magdeburger Stadttheaters Straußens Oper im Neuen Theater aufführen wollte. Von diesem Gastspiel hat man aber wieder Abstand nehmen müssen, weil „die wohlhabenden Leute in Brandenburg zu wenig Interesse für die wahre Kunst haben". Die Billettbestellungen haben die 3000 M. Kosten, die die Vorstellung verursacht hätte, bei weitem nicht erreicht.

— Ermanno *Wolf-Ferrari* hat eine neue Oper „Der Schmuck der Madonna" vollendet. Das Textbuch ist zum großen Teil von ihm selbst entworfen. Die Handlung spielt in Neapel, am Tage des Madonnenfestes, und in dem Konflikte der Hauptpersonen spielt auch die Camorra eine Rolle.

— Wie die Direktion der „Großen Oper" in *Paris* mitteilt, finden die beiden vollständigen Aufführungen des Wagnerschen „Nibelungenrings" im Juni statt. Der erste Zyklus wird von Felix Mottl dirigiert, der zweite von Arthur Nikisch. Von Gesangskräften wirken u. a. die Tenöre Dalmores und Van Dyck, der Bassist Delmas und die Sopranistin Bréval mit. Für den ersten Zyklus sind der 10., 11., 13. und 15. Juni, für den zweiten der 24., 25., 27. und 29. Juni festgesetzt.

— Die erste öffentliche Aufführung von *Mascagnis* neuer Oper „Isabeau" soll nunmehr durch ein italienisches Ensemble im Colloseo-Theater in *Buenos Aires* stattfinden; Mascagni selbst wird sich dazu von Genua aus mit dem vollständigen Orchester und der ganzen Operngesellschaft dorthin begeben. Während der Ueberfahrt auf dem Dampfer werden dann auf hoher See häufig Proben der neuen Oper unter der Leitung des Komponisten stattfinden, damit die Aufführung selbst unmittelbar nach der Landung in Buenos Aires erfolgen kann. Mascagni hat das Schiff ausdrücklich für diesen Zweck gechartert. — Opernproben auf hoher See? — das ist etwas Neues.

— Das zweite Werk des im Sonzogno-Wettbewerb preisgekrönten jungen Komponisten *Lorenzo Filiasi* (dessen Oper „Manuel Menendez" damals den Preis erhielt), die Oper „Fior di Neve" („Schneeglöckchen"), scheint bei der Uraufführung im Scala-Theater in *Mailand* keinen Erfolg gehabt zu haben.

*

— Das *Leipziger* „Bach-Fest" findet vom 22. bis 25. Mai statt. Am Samstagnachmittag ist Motette in der Thomaskirche, abends erstes Kirchenkonzert. Samstagvormittag Gottesdienst in der Thomaskirche, mittags erste Kammermusik im Gewandhaus, abends Kirchenkonzert in der Thomaskirche (Johannespassion). Montag zweite Kammermusik im Gewandhause, abends Kirchenkonzert in der Thomaskirche. — Anfragen, betreffend Teilnahme am Feste sind zu richten an die Geschäftsstelle des zweiten Leipziger Bach-Festes, Rechtsanwalt Thiele, Leipzig, Petersstraße 38 II.

— Die Zeit der so unnötigen, ja vielfach Schaden bringenden „Musikfeste" naht mit den schönen Tagen des Mais. Ein ganzer Stoß Nachrichten liegt uns vor. Wenn neue oder unbekannte oder unter gewöhnlichen Verhältnissen schwer aufzuführende Werke auf dem Programm stehen, so hat die Sache immerhin noch einen Sinn. Aber was sollen „Musikfeste" wie in Görlitz das 17. schlesische mit Händel, Bach, Gluck, Beethoven, Weber (Euryanthen-Ouvertüre!), Schubert, Mendelssohn usw.? — *Halle* sieht sich gemüßigt, seinen musikalischen Ruhm durch ein Beethoven-Musikfest zu vermehren. Ebenso *Haag* in Holland, das der dortige Verein Beethoven-Haus veranstaltet. (Hier scheinen die Bedingungen jedoch berechtigter zu sein.) — *Hannover* hat Mahlers Achte zugunsten von Weingartners dritter Symphonie abgesetzt. Das unermüdliche Frl. Luise Marcell wirkt natürlich auch wieder mit. Reger dirigiert seine Hiller-Variationen, Rosenthal spielt Liszts Es dur-Konzert. Wie man uns weiter mitteilt, ist diese musikalische Veranstaltung größeren Stils in Hannover die erste seit 35 Jahren, wo noch unter der Aegide Hans v. Bronsarts Liszts „Heilige Elisabeth" in Anwesenheit des Meisters aufgeführt wurde und Jean Joseph Bott, der bekannte Schüler Spohrs, zum letzten Male den Dirigentenstab schwang. — Und in *Baden-Baden* findet ebenfalls unter Leitung Weingartners und des städt. Kapellmeisters Hein im Mai ein Beethoven-Fest statt. Natürlich sollen berühmte Solisten die Anziehungskraft dieser Musikfeste erhöhen.

— Das Passions-Oratorium von *Felix Woyrsch* ist jüngst vom Dortmunder Musikverein unter Leitung von Professor Janssen aufgeführt worden.

— In *Kreuznach* ist durch die Konzertgesellschaft (Dirigent Musikdirektor *J. Knettel*, Bingen) *Edgar Tinels* Oratorium „Franziskus" mit Reinhold Batz und Frau Batz-Kalender (Köln) in den Solopartien am Palmsonntag aufgeführt worden und hat, wie uns gemeldet wird, einen großen Erfolg erzielt.

— Der *Kieler* Gesangverein hat die Reihe seiner Konzerte beendet. Da er durch die Spaltung (in „Gesangverein" und „Philharmonischer Chor") dirigentenlos geworden war, ließ er seine Aufführungen durch auswärtige Künstler von Ruf leiten. So seine erste durch Georg Schumann: Cherubinis Requiem; die zweite: „Orpheus" von Gluck durch Bernhard Stavenhagen; die dritte: Berlioz' „Fausts Verdammung" durch Karl Panzner. Die Wahl zum ständigen Dirigenten fiel auf Herrn Krasselt, den 2. Kapellmeister am Kieler Stadttheater. *A.-R.*

— In *Bitterfeld* hat Prof. Arno Werner mit seinem Kirchenchore eine Gedächtnisfeier für *Richard Bartmuß*, den um die Weihnachtszeit 1910 verstorbenen Dessauer Komponisten und Orgelmeister, veranstaltet. Es kamen an Vokalkompositionen u. a. der 126. Psalm für Frauenchor, Solobratsche, Solovioline und Orgel sowie „Die Heilandsworte am Kreuz" für drei Solostimmen, Chor, Violine und Orgel zum Vortrag. Beide Werke zeigen Eigenart in der Anlage, in der musikalischen Erfindung und verwenden die Klangmittel höchst apart und wirksam. Die zur Ausführung nötigen Faktoren hielten sich unter Prof. Werners sicherer Leitung sehr tüchtig. *P. Kl.*

— In *Neustadt* (Oberschlesien) hat Pater *Hartmann* sein Oratorium Die sieben letzten Worte Christi, wie man uns schreibt, mit großem Erfolg aufgeführt. Die Einstudierung hatte Chordirektor Cegla besorgt.

— In *Pforzheim* ist das Märchenwerk „Der Mann ohne Herz" zuerst aufgeführt worden, ein abendfüllendes Konzertstück für 3 Solostimmen, Frauenchor, melodramatische Rezitation, kleines Orchester, Harfe, Harmonium und Klavier von dem einheimischen Musikdirektor *Albert Fauth*. Die übersichtliche thematische Arbeit, die reiche Kontrapunktik, die farbenprächtige Instrumentation und vor allem die blühende Melodik verhalfen dem Werk zu einem großen Erfolg.

— In *Ulm* ist im Orchesterverein unter Leitung seines rührigen Dirigenten Dr. *Hertz* Beethovens Musik zu dem heroischen Ballette „Die Geschöpfe des Prometheus" aufgeführt worden. Theodor Ebner hat dazu einen verbindenden und erläuternden Text geschrieben, der das Verständnis erleichtern und die fehlenden Vorgänge auf der Bühne ersetzen soll. *W. S.*

— Der *Liegnitzer* Chorgesangverein hat die neueste Schöpfung seines Dirigenten *Wilhelm Rudnick*, das Oratorium „Jesus und die Samariterin", würdig und eindrucksvoll aufgeführt. Der 60jährige Tonsetzer läßt in diesem Werke keineswegs herabgeminderte Schaffenskraft merken. Die früher beobachtete, dem Texte adäquate Ausdrucksweise bei Rudnick tritt in diesem Werke noch deutlicher zutage. Komplizierterer Themenverarbeitung geht Rudnick aus dem Wege. Der sogenannten „Moderne" sind diesmal im Orchester fast durchweg, im Chore aber nur in bescheidener Weise Konzessionen gemacht worden. (Das ist aber hübsch, daß man in Liegnitz der „sogenannten" Moderne nunmehr Beachtung zu schenken scheint. Red.) Um die Aufführung machten sich als Solisten verdient der Bassist *Höper*-Liegnitz (Jesus) und die Altistin *Ella Lenz*-Liegnitz (Samariterin). — Die geschickt verfaßte Textunterlage für das Oratorium stammt von einem Pastor W. Meyer. *—rt.*

— „Quo vadis?" dramatisches Oratorium von *F. Nowowiejski* ist vom Musikverein in Innsbruck unter Leitung seines Direktors Jos. Pembaur unter großem Beifalle aufgeführt worden. Als Solisten wirkten mit: Kammersänger Hyalmar Arlberg (Berlin), Frieda Ploner (Bielefeld) und Alfons Schlögl (Innsbruck). *—gl.*

— *Leopold Suchsland* hat mit Kammermusikwerken und Liedern im Richard-Wagner-Vereine in *Graz* einen nachhaltigen Erfolg erzielt. Der Komponist, der am steiermärkischen Musikverein Theorie lehrt, bewies starke Gestaltungs- und Erfindungskraft. Sein Klaviertrio in c moll und die Violoncellsonate in d moll bedeuten eine wertvolle Bereicherung der modernen Kammermusikliteratur. *J. Sch.*

— Unter des Komponisten persönlicher Leitung ist *Joseph Reiters* Ouvertüre zu „König Erick", Trauerspiel von Stephan Milow, in Salzburg aufgeführt worden. Eine der Komposition vorangestellte programmatische Erläuterung erklärte, daß die Ouvertüre das Scheitern eines Idealisten an der „Bosheit und Falschheit" der Welt veranschauliche. Das Werk wandelt trotz seiner markanten Themen in den Bahnen Wagners und weist darum wenig Originalität auf. Das Publikum nahm das Werk mit Beifall auf. *W.*

— In *Mähr. Ostrau* hat der bekannte Violinvirtuose Prof. Dr. Anton *Kneisel* (Konservatorium in Paris) mit seiner 17jährigen Tochter Adeline de Germain-Kneisel ein Konzert veranstaltet, das bei dem zahlreich erschienenen Publikum Staunen und Erregung hervorrief. *Ch.*

— Der Musikverein in *Znaim* hat das 50jährige Bestehen mit einer Aufführung der Legende von der heiligen Elisabeth von Liszt unter Leitung von Heinrich Fibig festlich begangen.

— Das *Schweizerische Tonkünstlerfest* findet in *Vevey* vom 19.—21. Mai statt.

— *Ferruccio Busonis* Wiegenlied eines Mannes am Sarge seiner Mutter (Berceuse élégiaque) für Orchester ist in den Konzerten der Philharmonic Society in New York unter Gustav Mahler zum ersten Male in Amerika aufgeführt worden.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Ein noch nicht in Stimmen gedrucktes Kabinettstück von W. A. Mozart.* Das im Juni 1772 vom 16jährigen Mozart geschriebene große Divertimento (K.-V. 131) für sieben Blasinstrumente und Streichorchester, welches der Dresdener Mozartverein wiederholt aufgeführt hat, wurde am 5. April im Tonkünstlerverein nach 46jähriger Pause unter v. Schuchs Leitung gespielt und mit Jubel aufgenommen. Eugen Thaier schreibt im Dresdener Anzeiger vom 7. April darüber: „Die dritte Programmnummer führte Herrn v. Schuch ans Dirigentenpult, und zwar in einer Eigenschaft, die man allgemein an ihm preist, die man aber leider in der Oper selbst seit vielen Jahren nicht mehr kennen lernen konnte, nämlich als Mozartdirigent. Ein Kabinettstück auserlesen feiner Dirigierkunst und sorgsamer Ausführung durch hervorragende Mitglieder der Kgl. Kapelle war die Wiedergabe des D dur-Divertimentos für Flöte, Oboe, Fagott, vier Hörner und Streichorchester, das an sich schon unter Mozarts Werken eine besondere Stellung einnimmt und diesmal in seiner ganzen Jugendfrische und seinem anmutsvollen Zauber unmittelbar auf uns wirkte. Entstanden ist es in einer Zeit, als dem Sechzehnjährigen noch der Himmel voller Geigen hing. Und es ist, als ob Mozart diese himmlischen Geigen mit den entsprechenden Blasinstrumenten unmittelbar zu seiner Musik verwendet hätte. Bemerkenswert in diesem Divertimento sind die vielen konzertierenden Stellen für die Blasinstrumente, worunter die wundervollen melodischen Hornquartettstellen im ersten Trio des Menuetts und in der Adagio-Einleitung des Finales besonders auffallen." Möge diese Dresdener Musteraufführung des Mozartschen Jugend-Meisterwerkes zu einer baldigen Drucklegung des Stimmenmaterials führen, wodurch seine allgemeine Verbreitung mit einem Schlage gesichert wäre. *L. Lewicki, Dresden.*

— *Von den Theatern.* Die bisher von Dr. Alfieri geleitete Volksoper in Berlin ist vom Jahre 1912 ab auf fünf Jahre von der Opernsängerin *Aurelie Révy* gepachtet worden. Die neue Direktorin will neben älteren und modernen Opern auch ungarische Komponisten zum Wort kommen lassen.

— *Tantiemen für Komponisten.* Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer hat soeben ihren Jahresbericht versandt. Darnach ist die Gesamteinnahme gegen das Vorjahr um mehr als 60000 M. gestiegen. Zur Verteilung kamen nach Abzug der Verwaltungskosten 253800 M. Im ganzen hat die Genossenschaft in den ersten sieben Jahren ihres Bestehens 857800 M. Aufführungsgebühren verteilt. Zahlen beweisen. Diese hohe Summe wäre dem Komponisten ohne die unermüdliche Tätigkeit der Anstalt zum größten Teile verloren gegangen.

— *Vom Musikalienverlag.* Der in *München* neu gegründete „Drei Masken-Verlag" G. m. b. H. hat den Münchener Buchgewerbe-Künstler Dr. Emil Preetorius mit der artistischen Leitung der typographischen Ausgestaltung seiner Verlagsobjekte, insbesondere seiner musikalischen Editionen beauftragt. Durch Heranziehung eigenartiger Talente soll den Musikalienhandlungen die Möglichkeit geboten werden, ihre Auslagen und Schaufenster anziehender auszustatten, als dies bisher durchführbar war.

— *Hauptversammlung des Deutschen Musikdirektoren-Verbandes.* Am 11. und 12. April hat in Berlin der Deutsche Musikdirektoren-Verband (Sitz Leipzig) seine 12. Hauptversammlung abgehalten. Die Verhandlungen betrafen Neuwahl des Vorstandes und wirtschaftliche Interessenfragen des Musikerstandes.

— *Erklärung.* Der Herausgeber des Konzert-Taschenbuches, Herr *Emil Gutmann* in München, ersucht uns um Aufnahme folgender Zeilen: „Der in meinem Konzert-Taschenbuch für die Saison 1911/12 erschienene Artikel von Dr. Edgar Istel ‚Die Krisis im Allgemeinen Deutschen Musikverein' war Gegenstand lebhafter Diskussionen in der Fachpresse, wiederholt auch in Ihrem geschätzten Blatt. Die mehrmals wiederkehrenden Andeutungen von Helfershelfern und Hintermännern des Herrn Dr. Istel bei seinem Angriff auf den A. D. M. V. zielen wohl auch auf mich, als den Herausgeber des Taschenbuches, da ich durch Annahme des Artikels dessen Publizität ermöglicht habe. Ich lege wegen dieser Andeutungen Wert darauf zu konstatieren, daß ich in einer Fußnote zu dem Istelschen Artikel die Identifizierung mit den Tendenzen dieser Ausführungen ausdrücklich ablehnte. Die Annahme des Beitrages motivierte ich mit der nach meiner Ansicht vorhandenen Aktualität und Wichtigkeit der angeschnittenen Frage für das deutsche Musikleben. Diese meine Ansicht wird durch die lebhaften Debatten über den Artikel bestätigt.

Endlich wird in Nr. 13 Ihres Blattes von Herrn Professor Schillings die Behauptung neuerlich aufrecht erhalten, der Istelsche Artikel sei an alle Zeitungen mit der Bitte um Nachdruck versendet worden. Demgegenüber konstatiere ich, daß sämtliche Beiträge des Konzert-Taschenbuches gemeinsam wie alljährlich als Separatabdruck an die Presse versendet wurden. Eine Bitte um Nachdruck eines bestimmten Artikels wurde selbstverständlich nicht ausgesprochen, tatsächlich wurde auch der Artikel von Felix Weingartner weit häufiger als der Istelsche Artikel, die Beiträge von Dr. Leopold Schmidt und Arnold Schönberg ebensooft wie dieser nachgedruckt.

Für die Aufnahme obiger Feststellungen dankend, zeichne ich hochachtungsvoll

Emil Gutmann."

* * *

Personalnachrichten.

— Der Direktor des Stadttheaters in *Königsberg*, Geh. Hofrat *Adolf Varena*, hat am 13. April das Jubiläum seiner 50jährigen Bühnentätigkeit begangen. Varena ist ein geborener Mainzer und war erst Schauspieler (so 13 Jahre am Kasseler Hoftheater), dann Theaterleiter in Stettin und Magdeburg. Die Direktion des Stadttheaters in Königsberg übernahm er im Jahre 1892.

— Kapellmeister *Zemlinski* von der Wiener Volksoper ist als erster Kapellmeister und als Direktionsbeirat für die Oper von Direktor Heinrich Teweles für das Deutsche Theater in Prag gewonnen worden. Paul Ottenheimer, der vier Jahre in Prag als Kapellmeister war, geht von Oktober 1911 nach Wien an die Volksoper.

— Die Stadtverordneten in *Düsseldorf* haben den mit dem städtischen Musikdirektor Prof. *Panzner* abgeschlossenen Anstellungsvertrag bis zum Jahre 1921 verlängert.

— Wie uns aus *Lübeck* geschrieben wird, ist zum Dirigenten des Vereins der Musikfreunde an Stelle Hermann Abendroths, der zum 1. Mai einem Rufe nach Essen folgte, Kapellmeister *Wilhelm Furtwängler* gewählt worden. Der erst 25jährige Musiker, ein Schüler Rheinbergers, wirkt zurzeit als Kapellmeister am Straßburger Stadttheater. *H.*

— Die Pianistin *Sophie Menter* ist von der ungarischen Regierung eingeladen worden, im nächsten Herbst bei der Jahrhundertfeier für Liszt mitzuwirken. Sie wird unter anderem das Es dur-Konzert spielen.

— Die Metropolitanoper in *New York* hat Herrn Hensel (Wiesbaden), sowie die Herren *H. Weil* (Stuttgart) und *P. Griswold* für mehrere Monate verpflichtet.

— Aus Paris kommt die Nachricht von einem neuen Tenor. Direktor *Messager* hat für die Opéra einen Chilenen, *Magnère*, engagiert, von dem er behauptet, daß er die schönste Tenorstimme der Welt besitze. (Hoffentlich ist's wahr!)

— Dem kontraktbrüchigen Opernsänger *Burrian* ist der Titel des kgl. sächs. Kammersängers aberkannt worden.

— In *Berlin* ist *Karl Wittkowsky* gestorben. Für Philipp Scharwenka schrieb der musikalisch und literarisch sehr begabte Mann, der später Industrieller wurde, den Operntext „Sakuntala" und für Moritz Moszkowski „Boabdil".

— *Wilma Normann-Neruda*, die berühmte Geigerin, ist in Berlin im Alter von 72 Jahren gestorben. (Wir werden ihr noch in einem Artikel gedenken. Red.)

— *Anne Judic*, die einst gefeierte Operettendiva, ist in einem Sanatorium bei Nizza gestorben.

— In *Wien* ist der Komponist *Johann Sioly* gestorben. Er gehörte zu der Zahl jener Musiker, die, mit der Stadt Wien eng verwachsen, vor Jahrzehnten in der sogenannten Schrammelzeit wirkten und deren Lieder damals in alle Welt hinausgegangen sind. Sioly war der Komponist des populären Liedes: „Das hat ka Goethe g'schrieb'n, das hat ka Schiller dicht" und des „alten Drahrers"; er hat insgesamt an 1500 Lieder und Tänze komponiert. Sioly ist 69 Jahre alt geworden.

— *Alexander Guilmant*, der ehrwürdigste der französischen Organisten, ist in Paris gestorben. Geboren zu Boulogne-sur-Mer, begann er dort seine musikalischen Studien. Bald jedoch kam er nach Paris und erwarb sich ein wohlverdientes Ansehen. Er war Professor am Konservatorium, dirigierte die Konzerte im Trocadero und war einer der Mitbegründer der Schola Cantorum. Ueber 30 Jahre wirkte Alex. Guilmant als Organist an der Trinité. Und er war einer von denen, die die rechte Auffassung von der religiösen, der ernsten Kunst besitzen: weit entfernt, aus dem herrlichsten aller Instrumente, der Orgel, ein schwerfälliges Klavier, eine degenerierte Violine zu machen, wußte er ihr die wundervollsten, natürlichen Stimmen zu entlocken. *C. R.*

— Im Alter von 57 Jahren ist in *Lemberg Wladyslaw Kohman-Florjanski* gestorben. Am Prager tschechischen Nationaltheater wirkte er 15 Jahre als erster Heldentenor und war zuletzt Opern-Regisseur in Lemberg. *A. P.*

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

Aber tat sie ihm nicht doch unrecht? War sie nicht zu scharf, zu herbe in ihrem Urteil? Er wußte es vielleicht nicht einmal, daß er ihr Kränkungen zugefügt hatte, — sie selbst war ja diejenige gewesen, die ihn abgewiesen hatte, damals in Wien, als er voll fiebernder Freude zu ihr kommen wollte. Eine stolze Natur wie Siebert vergißt dies nicht so schnell! — Aber hatte er das Unrecht, das er dann in Gedanken ihr zugefügt, da auch er an ein Verhältnis mit Timoni glaubte, nicht reichlich wett gemacht dadurch, daß er sich dem klatschsüchtigen Kreis gegenüber als der Schützer ihrer Ehre aufgestellt?

Und Susanne meinte Flügel an den Füßen zu haben, als sie am Schlusse all dieser Erwägungen nun doch zum Bahnhof eilte, um die wenigen Stationen bis Dornburg zu fahren.

* * *

Das im Barockstil gehaltene, nur in den nötigsten Teilen zum Gebrauch der großherzoglichen Familie renovierte Schlößchen liegt inmitten eines entzückenden Parkes. Alte Statuen, verschwiegene Lauben, Sprüche auf halbverwitterten Steintafeln gemahnen an die Zeit, in welcher Goethe, umgeben von der heiteren Hofgesellschaft Karl Augusts, hier gewandelt.

Susanne schritt durch eine prächtige Allee bejahrter Linden auf das bescheidene Portal des Schlößchens zu. Der Mohr der Großherzogin Amalie tat hier Portierdienste, er sah in rot und blauem Atlas und Goldborten ungefähr so aus, wie der Freiligrathsche Mohrenfürst, fragte aber in geläufigem Sächsisch nach Susannens Begehr. „Ja, der Herr Abbé Liszt sei hier und Herr Siebert, und am Morgen sei auch Herr Frundsberg angekommen und später eine Dame, die gesagt habe, sie sei seine Mutter.“

Ueber Susanne kam es wie eine Erleichterung. Also deshalb Sieberts Absage! Er wollte Liszt nicht den Unannehmlichkeiten ausgesetzt wissen, auf die man bei Frau Frundsberg immer gefaßt sein mußte. Offenbar hatte sie von irgendwoher Wind bekommen, daß Siebert für heute in Jena sei und seine Abwesenheit zu einem erneuten Angriff benützen wollen. Daß sie nicht zugleich mit Frundsberg, sondern später kam, bewies Spaltung im feindlichen Lager.

„Und Sie wissen nicht, ob die Dame auch beim Meister vorgelassen wurde?“

Der wegweisend voranschreitende Nubier schüttelte den Kopf.

„Am Vormittage hat er sie man nich einjelassen — ob se noch im Antischambre sitzt, weeß ich nich.“

Er öffnete eine Glastüre, deren Reversseite mit geblumtem Zitz überzogen war, und Susanne befand sich offenbar in dem „Antischambre“, denn der Sohn der heißeren Sonne zog sich zurück und ließ sie allein.

Niemand war hier, doch durch die geöffnete Tür gewann Susanne einen Einblick in das anstoßende Gemach, der ihr einen kalten Schreck durch die Adern jagte.

In der Mitte des Zimmers stand Frau Frundsberg mit tragischer Gebärde, in der erhobenen Rechten hielt sie einen Revolver.

„Wenn es so ist, Meister, dann bleibt mir nichts anderes übrig, als mich zu erschießen!“ rief sie in gellendem Tone und machte eine Bewegung, als wolle sie die Waffe gegen ihre Stirne richten. Da kam aus einer Ecke des Zimmers Liszt auf sie zu und nahm ihr die Pistole aus der Hand.

Er drehte sie ruhig lächelnd zwischen seinen Fingern, dann gab er sie ihr zurück.

„Erschießen Sie lieber mich, Madame, dann werden Sie eine berühmte Frau!“

Er kehrte ihr den Rücken, trat ans offene Fenster und blickte hinaus, sein Gesicht konnte Susanne nicht sehen. Doch nun wurde die Glastüre hinter ihr aufgerissen und Siebert kam eiligst herein.

„Ich war auf dem Postamt, Meister“ — er sprach nicht weiter — hatte Frau Frundsberg wirklich eine verdächtige Bewegung gemacht oder er in der Aufregung darüber, daß sie offenbar während seiner kurzen Abwesenheit den Meister überfallen hatte, sich es eingebildet — genug, er stürzte sich auf sie als wäre sie eine Mörderin.

„Entsetzliches Weib!“ schrie er außer sich und entwand ihr mit einem raschen Griff die Pistole.

Doch schon hatte sich Liszt umgewendet mit dem ironischen Lächeln, das man oft an ihm beobachten konnte.

„Keine Aufregung, Paul! Sie ist keine Mörderin, nur eine Komödiantin, — der Revolver ist nicht geladen, die Läufe sind verrostet, es ist eine Theaterwaffe, sowie das Ganze ein coup de théâtre.

„Aber diese Szenen sind unmöglich für Sie, Meister, Sie müssen endlich aufhören, — Sie dürfen sich dergleichen nicht mehr aussetzen!“

„Sie sollen aufhören! Komm — ich habe mit Frundsberg zu reden —, wie ich Madame kenne, wird sie sich hier häuslich niederlassen, und ich will keinen weiteren Skandal im Hause des Großherzogs — also wir räumen einstweilen das Feld.“

Liszt und Siebert betraten das Vorzimmer. Susanne, noch ganz blaß von dem erlebten Schreck, machte einige Schritte ihnen entgegen, ergriff die Hände des Meisters und küßte sie. Sie konnte ein krampfhaftes nervöses Schluchzen, das sie überfiel, nicht zurückhalten und zog ihr Taschentuch, um die hervorstürzenden Tränen zu verbergen.

Liszt, immer gewöhnt von nachreisenden und ihn besuchenden Freunden umrungen zu sein, zeigte keine Ueberraschung bei ihrem Anblick, er umfaßte sie und tätschelte ihr mit einigen beruhigenden Worten die Wangen — ihn selbst schien die ganze Szene nicht im mindesten aufgeregt zu haben.

Als sie die Augen wieder hob, begegnete sie Sieberts aufleuchtendem Blick. Dann bot ihr Liszt den Arm und sie schritten an dem schwarzen Francis vorüber durch den Park.

Unweit des Parkeinganges befand sich ein kleines, primitives Wirtshaus — in dem Vorgarten saß als alleiniger Gast an einem der Tische Frundsberg. Er erhob sich beim Anblick der sich nähernden Gestalten, auf seinem Gesicht spiegelten sich Verlegenheit und peinliche Erwartung.

Liszt winkte ihn zu sich heran, ließ Susannens Arm los und ging an der Seite Frundsbergs den Weg neben dem Garten entlang, zurück in den Park. Dort schritten sie durch die breite Allee wieder auf das Schloß zu. Frundsberg sprach anscheinend eifrig, Liszt nickte hie und da mit dem Kopf, so daß die weißen Haarsträhne unter dem schwarzen Zylinder nach vorwärts fielen. Susanne und Siebert folgten in einiger Entfernung, die Aufmerksamkeit des letzteren war auf die beiden voranschreitenden Gestalten gelenkt, Susanne fühlte, daß ihr diese Augenblicke des Alleinseins nichts bringen würden, um die ersehnte Verständigung anzubahnen. Doch war sie jetzt ruhiger und sicherer in ihrem Benehmen, jener eine Blick Sieberts, auf dem sie ihn gewissermaßen ertappt hatte, sagte ihr, daß ihn ihr Kommen freudig überracht habe.

Vor dem Portal des Schlosses drehte sich Liszt um und sogleich war Siebert an seiner Seite. Doch ebenso rasch kam er wieder zurück und geleitete Susanne auf eine kleine Terrasse, die zwischen Buschwerk und aufrankenden Rosen versteckt, an den Schloßflügel sich anschmiegte, den Susanne vorher betreten hatte.

Er sagte ihr einige entschuldigende Worte über seine Eile und bat sie, hier zu warten, er hoffe baldigst wieder kommen zu können. Und nun im Weggehen schien er sich von den Gedanken, die ihn ganz in Anspruch nahmen, für einen Augenblick loszumachen. Er suchte ihren Blick, wieder lag das Aufleuchten von früher in seinen Augen. Dann beugte er sich über ihre Hand und Susanne fühlte seine heißen Lippen darauf.

Sie blieb nicht lange allein auf der Terrasse. Michael erschien mit einem Teebrett und drei Gedecken.

„Der Meister müsse noch hinüber zu den Hoheiten, aber Herr Siebert und Herr Frundsberg würden baldigst kommen.“ Und dann verbreitete sich Michael über die Eigentümlichkeiten des hiesigen Aufenthaltes — man hörte es deutlich, daß er froh war, baldigst fortzukommen. Die historische Luft, die man hier atmete, machte gar keinen Eindruck auf ihn, er lamentierte über die Einfachheit der Dienerschafts- und Logierräume und Susanne erfuhr, daß er des Meisters Matratze täglich abends aus der winzigen Nische mit der zu kurzen Bettstelle mitten auf den Boden des Zimmers legen müsse. Michael war vollkommen überzeugt, daß einst ein Zwergengeschlecht in puritanischer Einfachheit hier gehaust habe, denn es trage alles diesen Zuschnitt möglichster Enge und Unbequemlichkeit. Dafür, daß der „moderne Komfort“ den ganzen intimen Reiz des historischen Schlößchens verschlingen würde, und daher wohlweislich nicht angebracht wurde, fehlt im Herzen der Michael das Verständnis.

Aber etwas bereitete Susanne Verlegenheit. — Die Zeit war rasch vergangen, der Abend würde bald hereinbrechen, sie mußte an ihre Rückfahrt nach Jena denken. Vielleicht war es schon zu spät! Sie hatte es versäumt, sich um den Fahrplan zu bekümmern. Da teilte ihr Michael im weiteren Verlauf der Rede mit, daß der Meister beschlossen habe, noch diesen Abend nach Jena zu fahren. „Wir fahren dann alle zusammen“, fügte er mit einer gewissen Satisfaktion hinzu — vielleicht hatte er gefürchtet, auch für Susanne eine Matratze ausquartieren zu müssen. —

Siebert betrat die Terrasse, seine Züge waren bewegt, aber heiter.

Michael erinnerte sich, daß er noch packen müsse und ging.

„Frundsberg ist eben auch daran, zu packen, und seine Rechnung im Gasthof zu bezahlen," sagte Siebert.

Er setzte sich Susanne gegenüber an den Tisch und stützte einen Moment den Ellbogen darauf, die Augen mit der Hand bedeckend. Dann ließ er sich in den Stuhl zurückfallen, als fühle er sich plötzlich müde.

„Das war eine ekelhafte Geschichte," sagte er, „mir tut es nur leid, daß Sie gerade dazu kamen. Wie hübsch hätten wir den Nachmittag verleben können, ohne diese verrückte Frau!"

„Ja —, und nun komme ich als störendes Element noch mitten in diese Geschichte herein, kann weder helfen noch raten, da ich gar nichts davon begreife — aber — wollen Sie nicht eine Tasse Tee? — Ich wenigstens kann es kaum erwarten, diesen großherzoglichen Tee zu mir zu nehmen. Er erregt ebensosehr meinen Stolz als meinen Appetit!"

Susanne stellte eine gefüllte Tasse vor Siebert hin und reichte ihm die Platte mit belegten Brötchen. Sie beugte sich dabei über den Tisch, er sah ihre reizende Büste, den blonden Scheitel, die blauen Augen nahe vor sich. Die Finger ihrer linken Hand ruhten noch auf dem Rand der Untertasse.

Siebert ergriff sie. — „Wie ausgearbeitet diese Hand ist," sagte er, „kleine Hände müssen eben viel spielen! Aber wie ausdrucksvoll gegen die Puppenhände anderer Frauen! Wie warm und kräftig!" Und er ließ ihre Hand nicht los, er betrachtete sie immer wieder, maß ihre Spannung, prüfte jeden einzelnen Finger auf seine Gelenkigkeit und führte ihn liebkosend an die Lippen.

„Aber — Herr Siebert — was tun Sie denn?"

Susanne suchte ihm errötend ihre Hand zu entziehen. Aber Siebert gab sie nicht frei.

„Lassen Sie mich," bat er, „ich habe so lange entbehrt!"

Susanne fühlte, daß der Moment gekommen sei, den sie all diese Wochen über ersehnt, sie durfte ihn nicht ungenützt vorübergehen lassen — sie wollte sich ja nur ihr Recht auf Pauls Freundschaft nicht schmälern lassen! Sie wußte wohl, daß sie sich selbst belog und daß sie noch anderes fühlte — erwartete als Freundschaft —, aber ihr Herz forderte gebieterisch endlich — endlich zu Worte kommen zu dürfen.

Das Rot auf ihren Wangen wurde dunkler.

„O Paul," sagte sie leise in innigem Tone. „Was haben Sie all diese Zeit her gegen mich gehabt? — durch was habe ich Sie gekränkt?"

„Sie Engel! S i e hätten mich gekränkt?! Aber fragen Sie nicht, ich allein bin ja nur schuld — ich war ein eifersüchtiger Narr! Und es wurde geschürt und geflüstert —, ich ließ mich von dem vermeintlichen Schein betrügen. Wer glaubt denn auch, daß Sie direkt eine Heilige sind! Und mich hatten Sie so gut wie abgewiesen. Aber als dann die Verleumderzungen sich wirklich laut an Sie heranwagten, da sagte ich mir: es ist nicht wahr, ist nicht möglich, da glaubte ich felsenfest an Sie! Können Sie mir verzeihen, daß ich jemals gezweifelt habe?!"

Susanne fand nicht Zeit, durch mehr als einen raschen Händedruck diese Verzeihung anzudeuten. Dann machte sie sich an der Teekanne zu schaffen und suchte so gleichgültig als möglich auszusehen.

„Ich werde eine Tasse Tee vorbereiten," sagte sie dabei, „Frundsberg kommt dort durch die Allee auf uns zu."

„Ach so —," machte Siebert enttäuscht. Doch schnell fügte er hinzu: „Ach — der ist ja noch weit — deshalb können Sie mir doch ein gutes Wort geben?!"

Susanne sah ihn an, sah seinen flehenden Blick. —

„Tausend gute Worte — mein Freund — aber nicht jetzt —"

„Also später?"

Susanne fühlte sich wie hypnotisiert von dem innigen Klang seiner Stimme. Sie gab sich keine Rechenschaft über die Bedeutung ihrer Worte, alles in ihr war voll Jubel, voll eines nie gekannten unendlichen Entzückens. Ihre blauen Augen ruhten einen Moment in dem dunkelaufblitzenden Blick Sieberts.

„Ja — später!"

Frundsberg war herangekommen und hatte sich nach einer flüchtigen Begrüßung an dem Tische niedergelassen. Er war einsilbig und zerstreut, man sah, daß seine Gedanken anderswo weilten. Susannens Anwesenheit schien ihm kaum einen Eindruck zu machen.

Um das Gespräch hinzuschleppen und auch Sieberts verträumtes Gebaren in die Wirklichkeit zurückzulenken, sprach diese von der geplanten Matinee der Vögelchen und fragte Frundsberg, wie es um seine Mitwirkung stünde.

„Ach —, ich spiele so irgend einen ellenlangen Schmöcker von dem Alten."

Susanne traute ihren Ohren nicht. Frundsberg hatte auch offenbar gegen seinen Willen laut gedacht. —

Er wurde sehr rot und gegen Siebert gewendet, sagte er verlegen: „Nun ja — es ist ja wahr —, in den meisten Fällen langweilen die Sachen die Leute —"

„Du vergißt, daß du in Weimar nicht wie in einem Konzertsaal in Paris oder sonst einer großen Stadt einem blasierten Publikum gegenübersitzest, dem die Reinheit des Empfindens abhanden gekommen ist," suchte Siebert einzulenken, „gerade du bist prädestiniert als Apostel des Meisters hinauszutreten und die Welt mit seinen Kompositionen bekannt zu machen." —

„Ich wäre es gewesen — da hast du recht —, aber da ein anderer meine Stelle übernommen hat —"

„Geh doch — das ist doch nicht ausschlaggebend —, soll ich glauben, daß du nur studiert hast, um die Vorteile eines zufälligen Umstandes auszunützen? — Im Geiste können wir doch nebeneinander stehen wie — Brüder."

Susanne sah, daß, was sie für Zerstreutheit und Laune gehalten, die furchtbarste Aufregung war, die Frundsberg nur mit Mühe beherrschen konnte. Seine Finger trommelten nervös auf der Tischdecke und jetzt zersplitterte das feine venezianische Weinglas unter seinem eisernen Griff.

„Aber Frundsberg — besinne dich — fasse dich doch!" Siebert stand neben Frundsberg und faßte ihn an der Schulter. Doch dieser preßte die Stirne in die Hand und starrte mit der Miene eines Verzweifelten vor sich hin.

„Schaffe mir dieses Weib vom Halse," stöhnte er.

„Ich verstehe dich nicht — es ist doch alles geschehen —, sie gab sich zufrieden —"

„Das habt ihr geglaubt — aber eben hat sie mir im Gasthaus eine schreckliche Szene gemacht."

„Sei ruhig, ich werde morgen nochmals mit ihr sprechen."

* * *

Die Türe, die von der Terrasse in Liszts Gemächer führte, öffnete sich und der Meister, gefolgt von Michael, trat heraus. Er war heiter, angeregt und in der behaglichsten Laune. Er nahm Frundsbergs Arm und ging mit ihm durch die Allee voraus zum Parktor, Michael mit Plaid und Reisetasche hatte schon einen Vorsprung gewonnen, Siebert und Susanne folgten.

„Sie werden Erklärungen erwarten über die Vorgänge dieses Nachmittags und über Frundsbergs sonderbares Benehmen," begann Paul, Susannens Arm in den seinigen legend.

„Nein —, nein!" versicherte diese eifrig. „Ich habe gar kein Recht dazu — ich fühle im Gegenteil lebhaft, wie unangenehm allen Beteiligten meine ganz unmotivierte Zeugenschaft sein muß."

„Aber Susanne! Sind das die guten Worte, die Sie mir für heute versprochen haben? Bin ich niemand? Fühlen Sie denn nicht, wie glücklich m i c h Ihre Anwesenheit gemacht hat?"

Sieberts Arm umfaßte Susannens Gestalt, er drückte sie an sich, doch sie wehrte ab. Nur keine Erklärung hier, wo sie nie dazu gekommen wäre zu sagen, was sie wollte und was gesagt werden mußte.

„Wenn Sie mir also etwas erzählen wollen," sagte sie rasch, „so bitte, tun Sie es, denn offen gesagt, neugierig genug haben mich diese rebusartig sich vor mir aufrollenden Bilder gemacht. Vor allem Frau Frundsberg mit der Pistole! Ich erschrak furchtbar, als der Meister ihr den Rücken wandte — und auch Sie hatten denselben Eindruck."

„Gewiß, — wer konnte auch wissen, daß die Pistole nicht geladen war. Der Meister allerdings glaubte es nach seiner flüchtigen Untersuchung zu wissen, aber man hat Beispiele von unbegreiflichen Täuschungen in dieser Hinsicht, und diese Frau ist ja in ihrer Leidenschaft unzurechnungsfähig und unberechenbar."

„Aber warum diese Szenen, was will sie damit erreichen?"

„Sie hat für heute genug erreicht," flüsterte Siebert rasch, denn schon kam man näher an das Parktor heran, wo ein Wagen wartete. — „Der Meister hat mit einer bedeutenden Summe, die ich morgen flüssig machen und ihr übergeben soll, Frundsberg von ihr losgekauft."

„So ist es wahr, was die Vögelchen sagten?" —

„Daß sie nur die ‚Pflegemutter' war — gewiß!"

„Und Frundsberg? Liebt ihn der Meister so sehr, daß er zu solchen Opfern bereit ist?"

„Frundsberg hat in einer anderen Beziehung eine herbe Enttäuschung erfahren, die ihm furchtbar nahe geht, — doch auch daran ist diese Frau schuld, die in ihm Illusionen groß zog, die sich eben nicht erfüllten. Was den Meister übrigens hauptsächlich zu dem Entschluß bewog, Frundsberg aus seiner unwürdigen Lage zu befreien, ist dessen unleugbares großes Talent und eminentes Können."

„Nach all dem, was Sie mir sagen, muß ich aber den Ton, in welchem er von des Meisters Kompositionen sprach, doppelt empörend finden."

„Er war entsetzlich aufgeregt, wußte kaum was er sprach. Der göttliche, reine Funke echter Künstlerschaft, an der die Seele Anteil hat, muß ihm erst zum Bewußtsein kommen. Er regt sich, nicht in seinen Worten, aber in seinem Spiel, man muß ihm helfen, daß er sich durcharbeitet."

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen und Anzeigen

Für Gesang.

Karl Kämpf. Vier Gesänge für eine mittlere Stimme und Klavier, op. 37. 1. Der Kranke (1.50 M.). 2. Tiefe Sehnsucht (1.—). 3. Abseits (2.50). 4. Morgenwanderung (2.25). — Zwei Balladen op. 41. 1. Sühne (3.—), 2. Das Lied (2.25). — Drei Lieder für Baßstimme und Klavier, op. 42. 1. Bitte (1.—), 2. Vor'm Spiegel (1.50), 3. Der Turm zu Babel (1.50). — Zwei Kinderlieder für eine Singstimme und Klavier, op. 45 (zus. 1.50 M.). Verlag von *Jonasson Eckermann & Heymann, Berlin W. 35.* Der Komponist nimmt es sehr ernst mit der Vertonung von Gedichten der verschiedensten Art und Stimmung, wobei er auch den düstersten Tönen nicht aus dem Wege geht. Nichts leicht Hingeworfenes, lauter gründliche Arbeit, besonders in der Harmonisierung, bieten seine Gesänge, immer ist er bemüht, in die Tiefe zu gehen und Gediegenes auszugraben. Sogar in den Kinderliedern, von denen das Schlummerlied nicht ohne herzansprechende Innigkeit ist, zeigt er sich bei der Klavierbegleitung in voller, schwerer Rüstung. Eine Ausnahme machen die Baßlieder, die sich einfacher und natürlicher geben, so die fromme, choralmäßige „Bitte“ und das Lied vom Turm zu Babylon voll kräftigen Humors.

Bernhard Pompecki. Fröhliches Jagdfest. Potpourri der schönsten und beliebtesten Wald-, Jagd- und Jägerlieder mit leichter Klavierbegleitung, op. 36 (80 Pf.). Verlag von *J: Neumann, Neudamm.* Diese musikalische Verherrlichung des „edlen Waidwerks“ wird sicherlich von den Freunden desselben bei festlichen Gelegenheiten und auch sonst bei fröhlichem Gelage gerne zu Hilfe genommen werden.

Matthieu Hoefnagels. Liebestraum, op. 21 (1 M.). Verlag von *Fr. Schuberth jr., Leipzig.* Ein gefälliges, ansprechendes Lied.

Ludwig Schanze. Das ewige Lied, für eine hohe Singstimme mit Klavier (1.20 M.) bei *Eugen Feuchtinger, Regensburg.* Schwungvoll, in kräftigen Tönen ausklingend.

Bruno Stein. Lieder der Liebe. Sechs Gesänge für eine hohe Stimme mit Klavierbegleitung, op. 50 (2 M.). Verlag von *A. Kothe, Breslau.* Freunden einer lieblichen, schlichten, anspruchslosen Gesangmusik sind diese Lieder warm zu empfehlen, denn sie kommen von Herzen.

Max Stange. Lasset die Kindlein zu mir kommen! Für eine mittlere Stimme mit Klavier oder Orgel (1.20 M.). Verlag von *Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde.* Ein ansprechender Gesang von religiösem Gehalt, leicht ausführbar, für Kirchenkonzerte zu empfehlen.

Ludolf Nielsen. Zwei Lieder mit Violine und Orgel, oder Piano, op. 12. 1. Media vita, 2. Gebet (je 1.25 M.). Verlag von *W. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.* Zwei ernste, religiöse Gesänge, besonders No. 2 von kräftig herbem Ausdruck.

Jan Ingenhoven. Zwei Lieder mit Klavierbegleitung. 1. Abendständchen, 2. Der träumende See (zus. 1.50 M.). Verlag von *A. A. Noske, Middelburg.* Die stark vorherrschende Chromatik und Enharmonik sowohl in der melodischen Linie als in der harmonisch überreichen und vielsagenden Klavierbegleitung werden die Ausführung gleichermaßen wie das Verständnis dieser interessanten Lieder wohl etwas erschweren, doch lohnt sich die Mühe.

Leland A. Cossart. Fünf Konzertlieder für Gesang und Klavier, op. 22. 1. Empor (1 M.), 2. Nachtstück (1.20), 3. Ich fühle deinen Odem (80 Pf.), 4. Genesung (1.—), 5. Am Meer (1.50). *Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.* Die Lieder, von denen die zwei ersten für Alt oder Bariton, die übrigen für Sopran oder Tenor geschrieben sind, setzen eine mit den modernen harmonischen Ausdrucksmitteln und der modernen Tonsprache auch in der Melodieführung und Deklamation vertraute Gemeinde voraus, um ihre Wirkung nicht zu verfehlen; denn sie sind von tiefem Gehalt, der ja nicht auf der Oberfläche liegen kann. Mich haben besonders das „Empor“ und „Genesung“ ergriffen, letzteres ist gegen den Schluß hin von wunderbarer Zartheit.

W. Nolopp. Aus der Töneheimat. Kleine Lieder für mittlere Stimme mit leichter Klavierbegleitung (2 M.). Im Selbstverlag Magdeburg (Gr. Diesdorferstr. 35). Den Freunden eines schlichten, gemütlichen Hausgesangs wird diese Lieder-Sammlung, die den Reiz der Mannigfaltigkeit besitzt, von warmem Empfinden zeugt und öfters dem Volkston sich nähert, willkommen sein.

Bernard Zweers. Moedertje. Lied für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung (1.50 M.). Verlag von *A. A. Noske, Middelburg.* Ein anmutiges, gefälliges Lied, das mit einfachen Mitteln Inhalt und Stimmung des Textes glücklich wiedergibt.

Paul Clausnitzer. Wieng-Liedl, Gedicht von *C. G. Wild* in erzgebirgischer Mundart. op 24. (1.50 Mk.) Verlag von *Karl Klimmer, Leipzig.* Von gefälliger Melodik und herzlichem Ausdruck, nicht ohne charakteristische Züge in der Klavierbegleitung.

Gustav Kulenkampf. „Die Vestalin“, Ballade von *Felix Dahn,* für mittlere Stimme mit Orchesterbegleitung, op. 24. Klavierauszug. (2 M.) Verlag von *Raabe & Plothow.* Der Komponist steht auf der Höhe seiner nicht leichten Aufgabe: dramatisches Leben wechselt hier mit lyrischer Wärme und Innigkeit und der Hörer bleibt gefesselt bis zum Schluß.

Gustav Lewin. Neun moderne Kinderlieder in 3 Heften à 1 Mk. Verlag von *Albert Stahl, Berlin W.* Wir finden da allerlei Heiteres, Neckisches, auch Inniges und kindlich Zartes in einfachen Weisen und meistens auch schlichtem harmonischen Gewand. Als besonders fein gelungen ist das „Geht leise“ hervorzuheben. *Dr. A. Schüz.*

Verschiedenes.

Tanzwalzer der Woche. Sonderbar, was für ein Interesse für die Preisausschreiben der „Woche“ existiert. Oder eigentlich nicht sonderbar, denn ... Es wird uns nicht oft passieren, daß wir Zuschriften, Besprechungen betreffend, bekommen, wie in diesem Falle. Trotz den völlig negativen Bemühungen Scherls um das Volkslied seinerzeit sind, wie schon mitgeteilt, diesmal wieder nicht weniger als 4000 Walzer den Preisrichtern zugegangen. Und wegen dieser furchtbaren Zahl wollen wir mit der Jury auch nicht weiter rechten. Unsere Hoffnung, daß wenigstens eine blaue Donau dabei sein würde, hat sich natürlich nicht erfüllt. Daß uns aber drei preisgekrönte Walzer von so minimaler Bedeutung vorgesetzt werden würden, wie die von Siegfried Elsner, Fay Forster und Philipp Gretscher (dieser hat sich wenigstens aus der sogenannten „Sinnlichkeit“ des modernen Walzers à la Lehár durch einen flotteren Ton befreit), das hätten wir doch nicht erwartet. Es sind Walzer, wie sie jeder anständige Musiker jeden Tag muß schreiben können, von irgend einem originellen Gedanken keine Spur. Und deshalb nun all dieser Aufwand, diese Anpreisungen und Ausstattungen. Kein Mensch wird sie spielen oder tanzen wollen. Nichtsdestoweniger werden beim nächsten Preisausschreiben der „Woche“ 5000 Manuskripte einlaufen und Herr Professor *Krebs,* der gar gestrenge Kritiker, wird mit den Seinen wieder den Merker machen. Hoffentlich haben sie in Zukunft mehr Glück.

Richard Wagner: Mein Leben. Das Memoirenwerk Wagners, dem von vornherein musikgeschichtliche Bedeutung zugesprochen werden darf, ist nun erschienen. (München. Verlag von *F. Bruckmann,* A.-G.) 2 Bände in Großformat (900 Seiten) in schöner, gediegener Ausstattung umfassen diese mit Spannung erwarteten Erinnerungen. Leider ist uns das Exemplar erst so spät zugegangen, daß eine Besprechung in diesem Hefte schon aus rein technischen Gründen unmöglich war. Wir werden im folgenden Hefte unseren Lesern ein Bild dieser Lebensbeschreibung geben. Das Werk kostet 20 Mark, in 2 Liebhaberbände gebunden 25 Mark.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 15 bringt eine Bearbeitung Schubertscher Melodien für Violine, Violoncello und Klavier. Diese „Schubertiana“ sind zugleich ein Versuch, auch umfangreichere Stücke in der Musikbeilage hin und wieder erscheinen zu lassen. Es würde uns interessieren, zu erfahren, wie unsere Leser diesen Versuch aufnehmen. Die Bearbeitung hat wieder der bewährte Stuttgarter Kammermusiker *W. Abert* besorgt. Leider ließ sich ein Stich der Partitur aus Raumrücksichten nicht ermöglichen. Die Spieler werden aber auch ohne Partitur sich zweifellos rasch und sicher zurechtfinden.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 20. April, Ausgabe dieses Heftes am 4. Mai, des nächsten Heftes am 18. Mai.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

Lehrer M. Warum legen Sie Ihrem Schreiben eine 10 Pf.-Marke bei, obgleich Ihnen doch sicherlich bekannt ist, daß wir brieflich keine Antwort geben? Wie oft müßten es die Kinder in der Schule abschreiben, wenn sie ihre Regeln ebensowenig beachteten, wie viele unserer verehrten Abonnenten unsere Bitten und Bestimmungen? — Der Weg ist richtig. Von Haydn die Sonaten, die Sie in den besseren Editionen finden: Breitkopf & Härtel, Peters, Universal-Edition. Die Preise für die Volksausgaben sind sehr billig.

M. H. in D. Aus unserem Schweigen hätten Sie das Urteil, das Sie im heutigen Heft finden, schon entnehmen können. Wenn sich ein wirklich schöner, origineller Walzer unter den gekrönten gefunden hätte, dann wäre das Erscheinen dieses seltenen Vogels freudig verkündet worden.

H. Sch., S. Das Gedicht „Musik" ist gut empfunden, aber noch nicht vollendet im Ausdruck. Was heißt das:

Erwacht in mir zu neuem Leben
Ein tief verborgenes Wehn?

T. Sch. in R. Wir haben, wenn wir uns recht erinnern, mit einer ähnlichen Gefälligkeit nicht die besten Erfahrungen gemacht. Es ist außerdem nicht unsere Sache, Erzählungen und Märchen zu beurteilen. Dafür reicht auch unsere Zeit nicht aus, und wir betrachten uns für diesen Fall nicht als kompetent. Wir bitten im allgemeinen, mit derartigen Wünschen nicht an uns heranzutreten. Der Einsendung Ihrer Lieder sehen wir entgegen.

B. A. in N. Lassen Sie sich eine Quittung ausstellen von Ihrem Buchhändler und senden Sie sie mit der Frage ein.

K. W. in N. Wir begrüßen Sie als Abonnenten vom 1. bis zum 32. Jahrgang. Ist Ihnen aber als solchem nicht bekannt, daß Sie Manuskripte für den Briefkasten jederzeit ohne vorhergehende Anfrage einsenden können?

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 20. April.)

W. K. L. P. Das sanfte, ruhige Licht Ihres „Wunsches" entspricht im allgemeinen der poetischen Vorlage. Die letzte Reihe der 2. Seite zeigt einige Unsicherheit im Satz; hier ist Korrektur nötig. Wie vermochten Sie denn die Melodie in der oberen Oktav schließen zu lassen?

Türmer. Ihre Musik zu den phantastischen Texten der „Liebespsalmen" ist nicht schwül und exotisch genug. Auch bei der verständig instrumentierten Elegie ist zu fürchten, daß der Effekt hinter den Erwartungen zurückbleibt. — Mit Interesse nahmen wir Kenntnis von dem regen Unternehmungsgeist in M.

(Fortsetzung auf dem Umschlag.)

PHILODERMINE

Auxolin

Goldene Medaille Weltausstellung Paris 1900.

Grand Prix St. Louis 1904.



ist das beliebteste aller Haarwasser.

Stärkt und reinigt den Haarboden und verhindert die Schuppenbildung. Hinterlässt einen lieblichen nicht aufdringlichen Veilchengeruch.

F. WOLFF & SOHN
BERLIN · KARLSRUHE · WIEN

Zu haben in Parfümerie-, Drogen- und Friseur-Geschäften.

Im Verlag von **Carl Grüninger, Stuttgart** ist erschienen:

Skizzenbuch für die Jugend.

6 leichte Klavierstücke

von

Paul Zilcher

op. 85.

1. Froher Sinn.	4. Spottvogel.
2. Melodie.	5. Die Spinnerin.
3. Ein Tänzchen.	6. Ständchen.

Preis (in farbigem Umschlag) geheftet M. **1.20.**

Diese zuerst in der „Neuen Musik-Zeitung“ veröffentlichten reizenden Stücke haben im Leserkreise so viel Beifall gefunden, daß es geboten schien, sie **gesammelt** in schöner und billiger Ausgabe dem klavierspielenden Publikum vorzulegen. Sie sind als Vortragsstücke ebenso geeignet wie für pädagogische Zwecke.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder, gegen Voreinsendung von M. **1.25** direkt vom Verlag.

Eugen Feuchtinger

der Verfasser des bekannten Buches über

„Die Kunststimme“

(brosch. M. 2.—, geb. M. 2.50), zu beziehen durch alle Musikalien - Buchhandlungen oder direkt von dessen Bruder **Franz Feuchtinger in Regensburg,** hält auch dieses Jahr wieder von Ende Mai bis August Kurse in Regensburg ab über seine nun voll anerkannte und bewährte Methode zur Selbsterziehung einer großen und schönen Stimme (besonders auch zur Wiedererlangung einer verlorenen Stimme).

Lehrer für diese Methode werden jetzt ausgebildet.

Ausführlicher Prospekt gratis und portofrei.
Anmeldungen bei **Franz Feuchtinger, Musikalienversandhaus in Regensburg** (Bay.), Ludwigstraße 5.

Lecinervol in Pillenform

Hervorragendes Kräftigungsmittel bei allen Erkrankungen des Nervensystems Prs p. Dose M.3.– 0.b. 3 Ds. fko. All. Fbr.: Kgl. priv. Jesuiter-Apotheke, LIEGNITZ.

UNIVERSAL-EDITION

Wertvolle Lieder v. Wiener Komponisten

für eine Singstimme mit Klavierbegleitung

U. E. Nr.		Mk.
2840	**Robert Fischhof: Hymne**	1.—
2839	— **Unter den Linden**	1.—
2845	— **Vielleicht**	1.—
	(Fischhofs neues Lied „Vielleicht“ wurde mit durchschlagendem Erfolge von Frau Hofopernsängerin Gutheil-Schoder, Frau Drill-Orridge und Fräulein Emmy Heim in Wien gesungen.)	
2808	**Paul Graener:** op. 29 **Fünf Lieder**	2.50
	(Das Ringlein, Die schwarze Laute, Madrigal, Die alte Stadt, Vom jüngsten Tag.) (Großer Erfolg im „Merker“-Konzert in Wien.)	
3052	**Karl Lafite: Vier Gesänge für mittlere Stimme**	2.—
	(Japanisch, Meldung, An die Waldvögel, Ghasel.)	
3082	**Franz Mittler: 5 Lieder**	2.—
	(Weißer Jasmin; Volksweise; Ich und Du; Schlafe, ach, schlafe; Polnisches Volkslied.)	
2659	**Ricc. Pick—Mangiagalli: Quatre chansons**	2.—
	(Chanson d'automne, C'est l'heure exquise. Qu'as tu fait de ta jeunesse? Mandoline.)	
3059	— **„Von der Wiese“** (Text von Max Kalbeck)	1.50
	(Wurde im Konzert Frieda v. Vukovič in Wien zur Wiederholung gebracht.)	
2983	**Alma Maria Schindler—Mahler: Fünf Lieder**	3.—
	(Die stille Nacht. In meines Vaters Garten. Laue Sommernacht. Bei dir ist es traut. Ich wandle unter Blumen.) (Im „Merker“-Konzert in Wien mit Erfolg zum Vortrag gebracht.)	
	Arnold Schönberg:	
	op. 8 **Sechs Orchester-Lieder,** Ausgabe für Gesang und Klavier	
3041	Nr. 1 Natur	1.20
3042	Nr. 2 Das Wappenschild	2.—
3043	Nr. 3 Sehnsucht	1.20
3044	Nr. 4 Nie ward ich, Herrin, müd	1.20
3045	Nr. 5 Voll jener Süße	1.20
3046	Nr. 6 Wenn Vöglein klagen	1.20
2976	**Karl Weigl:** op. 3 **Fünf Lieder** (Tenor)	2.—
	(Pfingstlied. Fraue du Süße. Bauer, laß die Rosen stehn. Herbstgefühl. Mein Herz.)	
3055	**Jos. V. v. Wöss:** op. 18 **Vier Lieder, hoch**	2.—
	(Vom Berge. Der verzweifelte Liebhaber. Die Nacht. Der Soldat.)	

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung.

UNIVERSAL-EDITION A. G., LEIPZIG-WIEN

RHYTHMUS DALCROZE

EIN NEUER NORMAL- UND THEATERKURS

für Lehrerdiplom an Konservatorien und Schulen beginnt auf vielfachen Wunsch nach Ostern, doch können höchstens 30 Anmeldungen berücksichtigt werden. Näheres durch die

Bildungsanstalt f. Musik u. Rhythmus Dresden 15 – Hellerau

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.	1911 Heft 16

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Richard Wagner: Mein Leben.

Am 28. April ist, wie schon kurz berichtet, ein Buch der Oeffentlichkeit übergeben worden, das sich einen Weltruf erobern wird: *Richard Wagners Autobiographie.* Sie ist in zwei Bänden in Groß-Oktavformat von zusammen 900 Seiten bei Bruckmann in München erschienen. Der Verleger sagt in seiner Ankündigung: „Die Lebenserinnerungen Richard Wagners umfassen die Jahre 1813—1864. Die Abfassung fällt in die Jahre 1866 bis 1873, und zwar konnte der Meister, wie er selbst berichtet, dabei Notizen benutzen, die er seit dem Jahre 1835 in ununterbrochener Folge mit genauer Angabe der Daten geführt hat. Um die einzige Handschrift vor zufälligem Untergange zu bewahren, ließ sie der Meister in einer sehr geringen Anzahl von Exemplaren in Basel privatim durch Druck vervielfältigen. Friedrich Nietzsche las für ihn die Korrekturen . . ."

Dies Buch zu „kritisieren", scheint mir vorerst eine Unmöglichkeit. Denn ich befinde mich seit seiner Lektüre in einem Zustande der Erregung, wie ich sie nur zu der Zeit empfand, da in jüngeren Jahren die Werke des Bayreuther Meisters mit voller, ungebrochener Gewalt mein Inneres trafen. Man steht bei Wagners Memoiren wie unter dem Eindruck eines einzigen, großen Ereignisses, das zu gewaltig wirkt, um kleineren Mißstimmungen im Verlaufe der Lektüre dauernde Bedeutung einräumen zu können. Ein Buch, wie es vielleicht seit Goethe nicht wieder geschrieben ist, wobei nicht übersehen werden darf, daß es sich hier um keine „Dichtung" in dem gemeinten Sinne, sondern um „Wahrheit" handelt.

Betrachten wir den ersten Abschnitt, dessen Tatsachen am wenigsten noch „bekannt" sind, die Jugendzeit, bis zu dem Augenblick, wo der 23jährige Königsberger Musikdirektor sich mit *Minna Planer* trauen ließ, und damit den verhängnisvollsten Schritt seines Lebens tat. Ergreifend sind Wagners Schilderungen dieses ganzen Verhältnisses, dessen Folgen er während des Trauungsaktes ahnungsvoll voraussah. Es ist versucht worden, auf die nicht gerade freundliche Behandlung von Minna durch die Biographen hin — wie hoch steht Wagners Schilderung über denen seiner Biographen! — Rechtfertigungen zu unternehmen. Das ist unnötig geworden: Aus Wagners Munde haben wir das beste Denkmal für seine Frau, die in ihrer Art einer gewissen Größe durchaus nicht entbehrt. Man darf nie vergessen, was sie durchgemacht als Frau an Wagners Seite. Ihn führte die stets wirkende Kraft seines Genies durch alle Not; aber sie, der diese Kraft eben fehlte? Das Tragische an ihrem Schicksal war es, daß sie den Genius an ihrer Seite nicht erkannte, nicht verstand. Vom Schicksal in früher Jugend schwer heimgesucht, 17jährig verführt und Mutter eines Kindes, geht Minna Planer zur Bühne, in der Hoffnung, die verarmende Familie unterstützen zu können: also Hilfsbereitschaft, Sorge, nicht heißer Drang zur Kunst! Und sie ist, trotz schöner Erfolge als Schauspielerin, auch nie Künstlerin im Herzen gewesen, wie sie ihren Gatten auch nie „leidenschaftlich" geliebt hat! Nun denke man sich diese dämonische Kraft in dem kleinen sächselnden Männlein, das die musikalische Welt aus den Angeln hob, der heute unsere Kunst, unser Theater beherrscht: und Jahre seines Lebens hindurch an eine ihm entgegengesetzt empfindende Frau gefesselt. Wagner hoffte, daß gerade dieser Gegensatz, die Ruhe der Gattin, wohltätig für ihn sei; das zog ihn zu ihr hin. Es war ein Irrtum; was nützen in solchen Fällen alle Vortrefflichkeiten der Charaktere, wenn die „Temperamente" nicht ineinander fließen wollen? An einem Haar hat es gehangen, daß Wagners äußeres Leben eine andere Wendung genommen hätte. Als kaum Zwanzigjähriger engagiert ihn Herr H. Bethmann, königl. preußisch subventionierter Theaterdirektor in Lauchstädt, Rudolstadt, Bernburg, Magdeburg, für Lauchstädt. Die Eindrücke der Schmiere waren so entsetzlich, daß Wagner sofort nach Leipzig zurückwollte. Ein junger Schauspieler trifft ihn und erzählt ihm von dem schönen Fräulein Minna Planer, das er sehen müsse. Und nun beschreibt Wagner in höchst anziehender Art ihre Erscheinung unter der Türe ihres Hauses. Sie wirkt so günstig auf ihn, daß er das Engagement ohne Besinnen annimmt. „Auf der Stelle mietete ich die Wohnung, sagte für Sonntag Don Juan zu, bereute schon, mein Gepäck von Leipzig nicht mitgebracht zu haben, und beeilte mich schleunigst, dahin zurückzukehren, um noch schleuniger wieder nach Lauchstädt zu kommen. Das Los war geworfen." — Ja, es war geworfen. Und Wagner hat sein „Schicksal" mit bewundernswertem Heroismus den größten Teil seines Lebens hindurch getragen. Was für ein Charakter er war, welche Güte ihn — bei aller natürlichen Betonung des eigenen Ichs — beseelte, geht allein daraus hervor, daß er seine Frau nach einer regelrecht durchgeführten „Eheirrung" (im ersten Jahr nach der Hochzeit!) als schlecht bezahlter Musikdirektor wieder bei sich in Riga aufnimmt, von der Scheidung absieht und ihr verzeiht, nachdem sie körperlich und geistig gebrochen, ihn um seine Hilfe angefleht hatte.

Die Schilderungen des Theaterlebens zu der Zeit in der Provinz sind meisterhaft. Was bedeuten z. B. Holteis Vagabunden rein der phantastischen Erfindung nach gegen die Wirklichkeit, wie sie Wagner sieht? —

Das Leben Wagners ist ein Roman, wie er spannender nicht geschrieben werden kann. Der Adjutant eines Königs reist dem Verfolgten und in größten Nöten befindlichen 51 Jahre alten Dichter-Komponisten von Wien aus von Ort zu Ort nach, bis er ihn bei Hofkapellmeister Eckert in Stuttgart findet. Wagner, aufs höchste bestürzt, daß sein Aufenthalt „Durchreisenden" schon wieder bekannt sei, weist ihn ab. Und erst am nächsten Tag empfängt er von ihm in einem Hotel (nach Weisheimer Hotel Marquardt) die Nachricht, daß der junge Ludwig von Bayern ihm seine königliche Macht anbietet, die Wagner nicht nur materiell befreit, sondern ihm auch die Möglichkeit eröffnet, seine von der Welt als hirnverbrannt bezeichneten künstlerischen Pläne zu verwirklichen. „Mit wenigen, aber bis ans Herz meines Lebens dringenden Zeilen bekannte mir der junge Monarch die große Zuneigung für meine Kunst", schreibt Wagner. Wenn ein Romandichter Aehnliches erfände, würde man ihn nicht als unmöglichen Phantasten abtun? —

Aber nicht bloß die „Handlung" dieses ersten Abschnittes interessiert und fesselt den Leser, hält ihn in atemloser Spannung; wir spüren, was noch wichtiger ist, im Seelischen den großen, tiefen Geist des Erzählers, den Dichter! Dazu kommt natürlich noch die Realität der Erscheinungen; daß es Richard Wagner, einer der bedeutendsten Künstler aller Zeiten war, dem diese Dinge tatsächlich „passiert" sind. Und das ist weiter das Packende an dem Werke, daß auch kleine Ereignisse, ins rechte Licht gerückt, Bedeutung und Beziehung bekommen. Zolas Wort von der „Natur, gesehen durch ein Temperament", findet hier wieder einmal eine glänzende Rechtfertigung. Und was für ein Temperament! Wie ist allein diese Jünglingszeit gesehen. Jeder wird hieraus etwas für sein eigenes Ich beanspruchen dürfen; der natürlich noch intensiver, dem ähnliche Lebenswege gewiesen waren. Früh schon spielt das Phantastische in Wagners Leben eine hervorragende Rolle. Amadeus Hoffmann spukt an allen Ecken und Enden und sein Wesen kommt durch eine ausgesprochene Gespensterfurcht des jungen Wagner, wie auch durch die Art, viele Dinge durch die Brille des Barocken zu sehen, sie zu vergrößern, zur Erscheinung. Der Vater stirbt, der Schauspieler Geyer heiratet die Witwe. Geschwister und Verwandte gehören dem „Theater" an. Das Theatralische in Wagners Natur findet so die stärkste Nahrung. Dann erleben wir ein planloses Heranwachsen, eine völlig autodidaktische Ausbildung. Der Moment ist entscheidend, die Begeisterung bestimmt des Jünglings Handeln. Weder auf der Schule wird etwas Ordentliches gelernt, noch in der Musik. Wie Wagner es fertig gebracht hat, jahrelang als Theaterkapellmeister zu fungieren, wo er absolut nicht hat Klavierspielen lernen, ist eigentlich rätselhaft. Auch dem theoretischen Studium weiß er dauernd kein Interesse abzugewinnen, und sein ausgezeichneter, anerkannter Lehrer Weinlich läßt ihn beinahe fallen. Bis dann auf einmal der Ernst erwacht, und das Genie in Wagner in kurzer Zeit leistet, wozu andere jahrelang brauchen. Zur Beruhigung aller alten und neuen Zweifler, ob Wagner „eigentlich" habe komponieren können, sei es verraten, daß er nicht bloß eine Fuga, sondern sogar eine Doppelfuga geschrieben hat, angesichts deren sein Lehrer sagte, er könne ihm nun nichts mehr beibringen.

Ein seltsam romantisches, ausschweifendes Jünglingsleben folgt. Auch vor dem Laster in verschiedener Gestalt scheute Wagner nicht zurück. Aber wie ihn Zeit seines Lebens rein äußerlich in wichtigen, entscheidenden Augenblicken sein guter Genius nie verließ, so auch bleibt er ihm innerlich treu. Wagner geht durch all diese Fährnisse mit reiner, unverletzter Seele hindurch, wie Tamino und Pamina durch die Prüfungen des Feuers und Wassers in der Zauberflöte. Ja, diese Jugendjahre erklären zum Teil erst das spätere Schaffen.

Eine starke, wenn zunächst auch kritiklose Begeisterungsfähigkeit, die Impulsivität des Wollens zeichnen diesen Charakter schon im Jüngling aus. Heute schwärmt er für die unglücklichen Polen („die Einnahme Warschaus erlebte ich wie ein persönliches Unglück"); morgen betet er die Schröder-Devrient an, die eine bedeutende Rolle in seiner künstlerischen Entwicklung spielte. Er wird Student der Musik, und kann es kaum erwarten, die Farben der „Saxonia" zu tragen. Nun kontrahiert er dreist die ärgsten Raufhähne an, die die „Revolution" in Leipzig zusammentrommelte. Aber anstatt ernstlich den Fechtboden zu besuchen, verläßt er sich auf seinen guten Genius. Und der hilft ihm: die gefährlichen Gegner, die den kleinen Wagner in Stücke gehauen hätten, verschwinden. Die einen ziehen mit den Polen ab, ein Freund und Gegner wird in einem Duell erstochen, andere liegen im Spital. Wagners persönlicher Mut, der schon in seinen gefährlichen Akrobatenkunststücken zum Ausdruck kam, zeigte sich auch im „Studenten". Dann kommt das Spiel an die Reihe, das ihn zu furchtbaren Exzessen treibt. Im letzten Augenblick aber, als er das unrechtmäßig angeeignete Geld der Mutter verspielt hat, kommt sein guter Geist ihm wieder zu Hilfe. Er gewinnt und gewinnt, so daß die Bank geschlossen wird. Und der zum Tode Verzweifelte kann all seine Schulden wieder begleichen. Nun aber ist er auch für immer vom Spielteufel geheilt. Das „Finanzgenie" in Wagner zeigt sich übrigens auch schon in der Jugend. Aber die zweifellose Noblesse in allen seinen Handlungen versöhnt bei ihm stets. In der Leipziger „Revolution" stürmt er eins der berüchtigten Häuser mit, und nimmt als Trophäe ein Stück roten Vorhang heim! Und dann erwacht er aus seinen Leidenschaften und erkennt mit Schrecken die Verirrungen, die so nun zur Besserung führen. Zwischen diesem Treiben vergißt Wagner das Komponieren doch nicht ganz. Ouvertüren und Symphonien entstehen, die meist beifällig aufgenommen werden und ihm den Weg ebnen zur beabsichtigten Kapellmeisterlaufbahn. Wie hier der Künstler, der „Reformator" in ihm immer stärker sein Recht verlangt und ihn dadurch in seelische Konflikte bringt, ist ebenso ergreifend dargestellt wie die abenteuerliche Laufbahn selber. Humor und scharfe Beobachtungsgabe treten zu der bei aller Ruhe der Schreibweise lebendigen Darstellung hinzu, und Wagner erscheint in seinen Memoiren als Erzähler dem Dramatiker nicht unebenbürtig.

* * *

Bis zu den Königsberger Ereignissen in Wagners Leben war ich gekommen, als ich die vorstehenden, begeisterten Zeilen schrieb. Und diese Begeisterung hielt auch noch eine ganze Weile beim Weiterlesen an. Daß das Buch aber doch nicht den gleichen Eindruck hinterläßt, je mehr es sich dem Ende nähert, darf nicht verschwiegen werden. Wir werden es später andeuten, warum, und fahren vorläufig in der Betrachtung der Vorgänge fort. Natürlich kann es sich hier nur um einen Ueberblick handeln, und es ist nicht unsere Aufgabe, dem „spannenden Roman" Schritt für Schritt nachzugehen. Der Rahmen der Handlung ist ja auch bekannt[1]. Allerdings nur insofern, als es sich

[1] Wagners Memoiren haben bereits ihre Geschichte. Präger hat manchen Zug daraus entlehnt, und Wagner selber hat ja in verschiedenen Einzelschriften, so in der autobiographischen Skizze, bereits über sein Leben und seine Werke mitgeteilt. Warum dennoch mit der Herausgabe so lange gezögert worden ist, erscheint unerfindlich, da in der vorliegenden Schrift von Bloßstellung irgendwelcher noch lebender Personen nicht die Rede sein kann. Wozu auch die Geheimnistuerei? Der Erfolg ist, daß die Biographien zum Teil umgearbeitet werden müssen. — Uebrigens hätten einzelne Schwülstigkeiten im Ausdruck, zweifelhafte und falsche Satzkonstruktionen, offenbare Flüchtigkeiten, die hie und da in den Memoiren vorkommen, durch entsprechende redaktionelle Retousche ausgemerzt werden können. Die Orthographie Wagners ist beibehalten.

hierbei um rein Tatsächliches handelt. Denn das innere Leben dieses Romans geht uns erst in der Schilderung Wagners selber auf. Wie e r die Dinge sieht, wie sie sich zu einem dramatischen, vielgestaltigen Ganzen bei ihm vereinigen, das ist das Interessante an diesen Lebenserinnerungen. Sein Schicksal treibt ihn ruhelos von Ort zu Ort. Nirgends vermag er es, Anker zu werfen. „Fremd bin ich eingezogen, fremd zog ich wieder aus", dies Wort aus Schuberts „Winterreise" möchte man als Motto jenem Wanderleben voranstellen. Von Königsberg geht's zunächst nach Riga. Dort faßt Wagner den abenteuerlichen Plan, nachdem ihn sein Direktor Holtei aus seiner Stellung hinausgeekelt hatte, sich nach Paris zu wenden, um dort den (halbfertigen) Rienzi aufzuführen. Diese Flucht über die russische Grenze ist doch das Abenteuerlichste, was einem Künstler begegnet ist. Wegen Schulden kann sich Wagner keinen Paß verschaffen, er muß also an einer einsamen Stelle der Grenze versteckt warten, bis die russischen Wachposten Ablösung haben. Und in diesem Augenblick geht's mit Frau und einem großen Hund, den der Tierfreund unter unsäglicher Mühe mit sich führt, heidi den Berg hinunter; so schnell wie möglich, damit die Kosakenflinten die Flüchtlinge nicht mehr erreichen können. Denn auch damals wurde, wie heute noch (nicht zu unserer Ehre), einfach auf deutsches Gebiet hinübergeschossen. Man denke sich den Komponisten des Parsifal in dieser Lage! Auf der nicht minder abenteuerlichen und gefährlichen Seereise mit einem ganz kleinen und dürftigen Schiffe nach England, ersteht bei den Stürmen in den Norwegischen Schären vor Wagners Phantasie der „Fliegende Holländer".

Und hier nun tun wir einen Einblick in das Schaffen, in die Geisteswerkstatt des Genies. Wagner hatte bei seinem Dichten viel dem momentanen Eindrucke zu verdanken. Es ist wie ein Blitz, der plötzlich ein Dunkel erhellt und ein ganz bestimmtes Bild zeigt. Wir erkennen (und wer je schöpferisch tätig war, wird das bestätigen), daß das Werk eines wirklichen Dichters oft aus einer einzigen kleinen Zelle entsteht; ein durchaus nicht entscheidender Eindruck gibt den Anstoß dazu; bildet den Kern, um den sich das Ganze dann kristallisiert; woraus es wächst und sich gestaltet; künstlerisch, wie seiner Idee nach. Unmittelbar aus der Anschauung heraus geboren! Nichts Gewolltes zunächst oder planmäßig Erdachtes. — Und solche Anregungen blieben dann oft jahrelang unbenutzt im Innern ruhen, wo sie schlummerten und erst wie zufällig entdeckt wurden. „Lohengrin" und „Tannhäuser" fielen beide ihrer ersten Konzeption nach schon in die Zeit des ersten Pariser Aufenthalts Wagners (bis zum April 1842, wo er nach Dresden zur Aufführung des Rienzi ging). Der erste Plan zum „Parsifal" tauchte auf, als der Dichterkomponist an einem schönen Karfreitagsmorgen auf seinem Besitztum in Zürich sich den Eindrücken der Natur hingab. „Seit jenem Aufenthalte in Marienbad," sagt Wagner, „wo ich die Meistersinger konzipierte, hatte ich mich nie wieder mit jenem Gedichte (Parzival) beschäftigt; jetzt trat sein idealer Gehalt in überwältigender Form an mich heran, und von dem Karfreitagsgedanken aus konzipierte ich schnell ein ganzes Drama, welches ich, in drei Akte geteilt, sofort mit wenigen Zügen skizzierte." — Das war 1857. Der Marienbader Aufenthalt fiel in das Jahr 1845. Hier begegnete Wagner folgendes: „Aus wenigen Notizen in Gervinus' Geschichte der Deutschen Literatur hatten die Meistersinger von Nürnberg, mit Hans Sachs, ein besonderes Leben gewonnen. Namentlich ergötzte mich schon der Name des Merkers, sowie seine Funktion beim Meistersingen ungemein. Ohne irgend Näheres von Sachs und den ihm zeitgenössischen Poeten noch zu kennen, kam mir auf einem Spaziergange die Erfindung einer drolligen Szene an, in welcher der Schuster, mit dem Hammer auf den Leisten, den zum Singen genötigten Merker, zur Revanche für von diesem verübte pedantische Untaten, als populär handwerklicher Dichter eine Lektion gibt. Alles konzentrierte sich vor mir in die zwei Pointen des Vorzeigens der mit Kreidestrichen bedeckten Tafel von seiten des Merkers ... Hierzu konstruierte ich mir schnell eine enge, krumm abbiegende Nüremberger Gasse, mit Nachbarn, Allarm und Straßenprügelei am Schluß eines zweiten Aktes — und plötzlich stand meine ganze Meistersingerkomödie mit großer Lebhaftigkeit vor mir . . ." Aber erst 17 Jahre später, im Januar 1862, schrieb Wagner in Paris die Dichtung (in genau 30 Tagen) nieder.

Noch ein interessanter Fall: Wagner erkrankte nach einer Seefahrt in Spezia, die er auf einem Ausflug an die Riviera (1853) von Genua aus besuchte. Vergebens erwartet er in einem Gasthof die Stunde des Schlafes: „Sie erschien nicht; dafür versank ich in eine Art von somnambulem Zustand, in welchem ich plötzlich die Empfindung, als ob ich in ein stark fließendes Wasser versänke, erhielt. Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des Es dur-Akkordes dar, welcher unaufhaltsam in figurierter Brechung dahinwogte. Diese Brechungen zeigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von Es dur. Mit der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mich dahinbrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, daß das Orchestervorspiel zum ‚Rheingold', wie ich es in mir herumtrug, doch aber nicht ganz genau hatte finden können, mir aufgegangen war; und schnell begriff ich auch, welche Bewandtnis es durchaus mit mir habe: nicht von außen, nur von innen sollte der Lebensstrom mir zufließen."

Im übrigen gibt Wagner in seiner Lebensbeschreibung nicht viel direkte Auskunft über sein Schaffen wie über seine Person. Um so schärfer tritt sie uns aus ihrer Stellung zu den Ereignissen selber entgegen. Wir sehen den Menschen wie den Künstler reifen, wachsen, sehen seine Entwicklung immer folgerichtiger werden. Wie ein Lichtstrahl in tobenden Stürmen der Nacht steht diese Gestalt ihrem innersten Wollen und Müssen nach unverirrbar da. Trotzdem den Menschen anderseits die Wogen des Lebens im tollen Strudel herumtreiben. Auf die Hungerjahre, auf die ungewollte „Bohême" der ersten Pariser Zeit folgt plötzlich der Glanz des Dresdner Rienzi-Triumphs, die Anstellung als königl. Kapellmeister mit kaum dreißig Jahren. Wagner fängt an, „berühmt" zu werden, und lernt sogleich auch die Schattenseiten dieses Zustandes kennen. Die „Kritik" ist gegen ihn, das Publikum fast immer für ihn. Zeitlebens aber hat er sich mit Verachtung von einer schulmeisterlichen, arroganten Kritik abgewendet und ist nicht vor ihr zu Kreuze gekrochen. Seine Hauptgegner fanden sich natürlich auch im Lager der sogen. „ernsten Musiker" vor, die eben sein Schaffen als Dramatiker nur mit der Elle der rein absoluten Musik und ihrer einseitigen, bisher als gültig anerkannten Regeln vom allein „Schönen und Wahren" zu messen vermochten. Diese hochmütige Musikantenkritik finden wir ja auch heute noch eifrig im Amte, wie auch die übrigen Erscheinungen des öffentlichen Merkeramts keineswegs verschwunden sind. Weiter hat der Aufsatz: „Das Judentum in der Musik" Wagner unendlich geschadet und seine Folgen hat sein mißverstandener Verfasser zeitlebens zu spüren gehabt. Anderseits war auch er nicht überall ein gerechter Beurteiler. Aber es ist eben ein gewaltiger Unterschied, ob ein Genie wie Wagner, dem eine gewisse Einseitigkeit seiner ganzen Mission nach geradezu notwendig und vom Schicksal bestimmt war, sich zu übertriebenen Urteilen über Leute wie Meyerbeer, Mendelssohn und was damit zusammenhängt, veranlaßt fühlt, oder ob der Chor der kleinen Nachbeter (einzelne Biographen, „Wagnerianer" usw.) nun über die anders Gesinnten herfällt. Wagnern war im Kampfe gegen eine ganze Welt schließlich alles erlaubt — ihm als „Jupiter". Eine Schwäche glauben wir übrigens auch einmal bei ihm zu erkennen:

als er nach dem Pariser Tannhäuser-Skandal die Oper nach der dritten Aufführung zurückzog. Das war zweifellos ein Fehler, wenn man Wagners Abscheu gegen den famosen Jockeiklub auch voll begreifen kann. Hier durfte er als deutscher Künstler trotzdem nicht weichen, und der volle Erfolg wäre ihm sicher beschieden gewesen. Im übrigen war es damals auch wie heute; zum Tannhäuser in Paris sei das Publikum nicht gehörig „bearbeitet" worden. Die Presse war, nach Wagners Ansicht, ganz „in den Händen Meyerbeers". Und auch die „Reklame" wurde nicht als unwirksam betrachtet. So erwuchs z. B. der Schrift „Kunst und Revolution" ein großer Erfolg, sobald es bekannt wurde, der politische Flüchtling Wagner habe sie geschrieben.

Der „politische Flüchtling"! Zweifellos hat man den am Dresdner Aufstand nicht ganz Unbeteiligten (dieser Abschnitt ist wieder meisterhaft geschildert) mit Absicht entwischen lassen, denn der König von Sachsen war sein Gönner und hat seinen Kapellmeister mehr als einmal gegen feindliche höfische Elemente in Schutz genommen. Oeffentlich amnestieren konnte er ihn freilich lange nicht.

Zürich folgt, der Haupttreffpunkt der Freiheitskämpfer nach der Niederwerfung der politischen Bewegung. Hier macht Wagner seine interessanten Bekanntschaften. Und nun beginnt das phantastische Leben von neuem. Wagner und seine Frau besuchen wieder Paris, wobei sich das alte Elend fast unverändert wiederholt. Dann treibt's den Ruhelosen umher wie seinen „Fliegenden Holländer", er sucht schmerzlich ein „Asyl", seine dramatischen Werke zu vollenden, und merkt nicht, daß er es nirgends finden kann, solange ihn die eigene Unruhe im Innern nicht verläßt. Was für Städtenamen tauchen alles auf: Paris, London, Karlsruhe, Venedig, Wien, wieder Paris, Petersburg, dann das stille Biebrich am Rhein, wo die Meistersingerkomposition begonnen wird. Und die vielen Reisen dazwischen. Kaum hat sich Wagner irgendwo eingerichtet, so geht's auch schon wieder weiter durch die Welt. Heute weiß er nicht, wo er das Geld zum Nachtessen hernehmen muß, morgen wohnt er in der österreichischen Gesandtschaft in Paris. Heute ist er ganz unten, verhöhnt und verspottet; morgen verwenden sich die Fürsten bei Anwesenheit des Kaisers Napoleon in Karlsruhe lebhaft für seine Amnestie. Und so geht es fort, 15 Jahre hindurch, bis der junge König Ludwig der ä u ß e r e n , oft mit seltsamer Tücke Wagner verfolgenden Not ein Ende macht. Der großen Aufgabe der Vollendung seines Lebenswerks sollten sich freilich bis zum Tode in Venedig auch fernerhin noch bedeutende Schwierigkeiten in den Weg stellen. Und wir bedauern es nochmals, daß diese Periode uns von Wagner nicht mehr selber erzählt wird. Wie wir es auch bedauern, daß von seinem Liebesleben, dessen Bedeutung für das Schaffen eines Künstlers ja ohne Zweifel ist, so gut wie nichts gesagt ist. Hier hat wohl die Rücksicht auf seine Gattin Cosima Wagner, der die Memoiren „diktiert" sind, ein Wort mitgesprochen. Geradezu unbegreiflich muß es aber den Leser anmuten, daß das Verhältnis zu *Mathilde Wesendonck* wie eine durchaus nicht besonders hervorzuhebende nachbarliche Bekanntschaft, eine gute, langjährige Freundschaft erscheint. Wir haben aber doch die Briefe, diese überschwänglichen Briefe? Und in den Memoiren kaum ein wärmeres Wort? Kein Feinfühlender wird es etwa wollen, daß der Schleier von Seelenzuständen gezogen werde, die zu zart sind, als daß sie der breiteren Oeffentlichkeit anders als angedeutet werden könnten. Es wäre gut, wenn die Bedeutung einer feinen Diskretion in solchen Dingen der modernen Schriftstellerei wieder mehr bewußt würde. Aber anderseits soll doch die „Wahrhaftigkeit" auch nicht zu kurz kommen. Wagners erste Beziehungen zu Cosima v. Bülow sind ja auch, sehr zart, richtig angedeutet. Ebenso erstaunt man über die Art, wie Liszt in dem Buche, man darf beinahe sagen: „behandelt" worden ist. Ist das noch Richard Wagner, der hier spricht?

Das sind Züge, die, wie oben schon gesagt, den ersten Eindruck des Buches beim weiteren Lesen etwas abschwächen. Doktrinäre Töne klingen an, und immer heftiger wird Wagners Art und Weise, alle Dinge nur auf sich zu beziehen. Die „Wagnerianer" sind ja in dieser Beziehung zu erschreckenden Resultaten fortgeschritten, als ob ihr Held als Krone der Weltschöpfung, als Erklärer und Deuter des Alls durch seine Kunst vom Himmel gesandt sei. Wie einseitig aber gerade das Wagnersche Kunstwerk, trotz seiner großartigen Vielseitigkeit in sich selber, den Gesamterscheinungen gegenüber ist, das haben wir nun erkennen zu lernen, nachdem eine übermächtige Welle der ästhetisierenden Kritik alle anderen Wertungen weggespült hatte. D i e s e große Gefahr des „Wagnerismus" zuerst erkannt und ausgesprochen zu haben, ist *Nietzsches* Verdienst. Nur so ist sein „Abfall", der in Wahrheit k e i n Abfall von Wagners Kunst an sich war, zu verstehen. Wir erwähnten zu Anfang des Artikels Goethes „Wahrheit und Dichtung". Die Art von der Objektivität Goethes hat Wagner als Mensch nicht besessen. Er sieht oft nur die „Erscheinungen", weil er seiner Natur nach nicht anders konnte. Deshalb steht er als Künstler nicht kleiner da; und es ist ein Vorzug der Memoiren, daß sie uns das Bild Wagners wiedergeben befreit vom schönfärberischen Weihrauch, der es entstellte. Wagners Werk birgt gewiß weltumspannende Elemente, von Ewigkeitswerten trägt es in sich. Aber diese entsprangen dem K ü n s t l e r in Wagner, nicht dem „Raisonneur" und Philosophen. Und so sehen wir ihn in der ganzen Kraft einer in sich geschlossenen künstlerischen Persönlichkeit durch das Buch wiederum erstehen, wie wir ihn aus seinen Dramen bereits kannten, mit seinen Schwächen, mit seinen gewaltigen Vorzügen. Daß Wagner ein Leben, wie es ein Künstler nie zuvor gelebt, hat bestehen müssen, ist nicht bloß eine interessante äußere Erscheinung. Wir erkennen aus diesem Kampfe den Charakter, den ganzen Mann. Und auch nur ein seiner hohen Mission sich bewußter Künstler hat solche Kämpfe bis zu Ende siegreich durchführen können. Möge das Buch darum dem deutschen Volke wert und lieb sein, es hat ethische Werte als das Vermächtnis eines nach hohen Zielen strebenden Auserwählten, der sich stets selber treu geblieben ist.

Oswald Kühn.

Die Kunst der Transposition.

Eine musikpädagogische Studie.

Von ALBERT MAECKLENBURG (Danzig).

(Fortsetzung.)

Um mit dem Allermechanischsten zu beginnen (ad 4), stelle ich folgende leicht behältliche Regel fest: Liegt die zu transponierende Note zwischen zwei Linien, so lasse ich bei der Versetzung in die obere Quarte die nächstfolgende Linie (nach oben zu) aus und schreibe die Note auf die nächsthöhere Linie so, daß diese durch jene hindurchgeht. Wird die zu transponierende Note von einer Linie durchschnitten, so schreibe ich die Note auf die nächstfolgende Linie (nach oben zu), so daß sie auf diese zu liegen kommt. Nach Maßgabe von No. 1 sind die durch einen einmaligen Transpositionsakt festgelegten Noten bloß hinzuschreiben, wo sie sich in diesem kleinen Tonsatz wiederholen. Der letzte Akkord ist genau wie der erste; das d in der zweiten Stimme des zweiten Taktes wiederholt sich dreimal; ebenso das g der Tenorstimme im ganzen sechsmal etc. Der geborene Musiker strebt aber danach, sich von allen mechanischen Regeln und Fesseln frei zu machen, diese mehr und mehr zu vergeistigen. Der melodiös Begabte (diese Art von Begabung ist die gewöhnliche, viel häufiger als die tiefer wurzelnde, die harmonische) transponiert

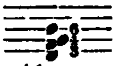
schon die einzelnen Stimmen in ihrem h o r i z o n t a l e n Verlauf (ad 2) n a c h d e m G e h ö r , besonders leicht die jedem bekannte des Diskants: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her", ohne auf den Intervallenfortschritt hin sonderlich zu reflektieren. Prinzipiell freilich handelt es sich hierum zunächst nicht, obwohl in dem höchsten Stadium der Transposition, auf dem der musikalische Genius sich freiwaltend unter Abstreifung aller hemmenden Fesseln der Theorie bewegt, gerade dieses Prinzip des genialen, instinktiven Nachfühlens und Nachschaffens Platz greift. Hier aber, wo es sich um die Erlernung und möglichste praktische Anwendung der Transpositionsregeln handelt, muß gerade die äußerste scharfe Auffassung der Intervallenverhältnisse (No. 2) und des Intervallenfortgangs in der melodiösen Linie im Vordergrund stehen und das rein melodiöse, instinktive Nachdenken in neuer Tonart ohne das Gewichtlegen auf die Intervallenunterschiede darf nur als sekundäres Moment in Betracht kommen. Die Melodie geht in den drei ersten Vierteln leitereigen herab, um dann um einen Ton heraufzusteigen und um eine große Terz herabzuspringen, sodann steigt sie wieder in leitereigener Folge bis zum abschließenden, mit einer Fermate versehenen Grundton empor. Ich kann also sofort schreiben:

A B



Die Tenorstimme würde heißen:



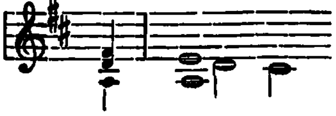
es ist hier nur die Abweichung um einen halben Ton und um einen Ganzton nach unten zu beachten. — Die Ausfüllung des Altes ist ebenso leicht, da hier ein Herabsinken der Melodie von der Terz (in F dur von a) über die dreimal wiederholte Sekunde (in F dur g) nach dem Grundton (f) und dann ein einfacher Quartensprung mit einem Herabfallen in die (große) Terz vorliegt. — Als eine viel weitere und den Charakter des vierstimmigen Satzes erfassende Perspektive, die der Natur desselben ingenuin ist, stellt sich natürlich die Befolgung von No. 3 dar. Der dritte Akkord z. B. ist D dur, die Oberdominante des vorangehenden, mit wiederholtem Grundton im Alt. In F dur lautet er natürlich als Oberdominante von C dur wie oben bei A. Der Akkord bei B ist der Terzquartsextakkord, eine besondere Umstellung des Septimenakkordes. In C dur lautet er:  Die Terz ist in unserem Beispiel aus C dur in den Alt genommen; in F dur kann er also nur wie bei B lauten. Es empfiehlt sich hier, in Anknüpfung an die vertikalen Transpositionsübungen, die einzelnen Akkorde in ihren mannigfaltigsten Ausgestaltungen durch alle Tonarten hindurch zu transponieren, wobei man stets ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten, d. h. ihrer inneren Intervallenstruktur die präziseste Beachtung schenke. Habe ich z. B.:

A
F dur. C dur (f ist Vorhalt).



so liegt bei A ein Vorhaltakkord (ein sogen. Quartquint-Akkord) vor. Der erste Akkord befindet sich in der Quartsextstellung. Das F bleibt im zweiten Akkord als Vorhalt und geht in die Terz (e) von C dur über; von a bis g ist e i n G a n z t o n. Ich kann demnach sofort schreiben oder spielen:

D dur. A dur (d ist Vorh.). B dur. F dur (B ist Vorh.).





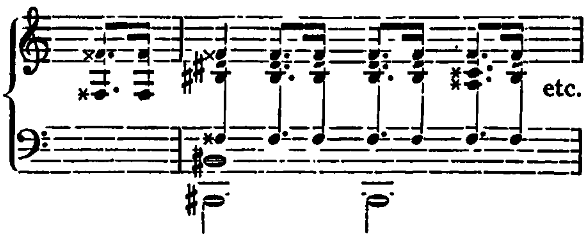
etc.

Auf die Lehre von der enharmonischen Verwechselung und die Anwendung des chromatisch-enharmonischen Tonsystems ist noch besonders acht zu geben: Transponiere ich z. B. die Stelle aus dem Trauermarsch von Beethoven, Sonate op. 26:

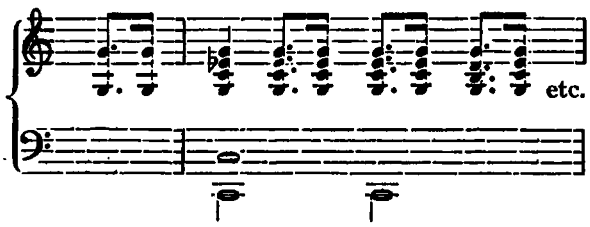
F



von as moll nach a moll, so müßte die Transponierung hier eigentlich folgendermaßen ausfallen, wenn man buchstäblich verfahren wollte:



Da diese mit Doppelkreuzen gespickte Notierung aber das Lesen wesentlich erschwert, dürfte sie zur Erleichterung des Lesens unter Anwendung des Prinzips der chromatischen enharmonischen Verwechselung folgendermaßen zu gestalten sein:



Wir erlauben uns hier noch folgende Stelle.

Chopin, Etude op. 10 No. 3. *Lento ma non troppo.*
E dur.



eine kleine Terz höher zu transponieren:

G dur.



wobei wir es dem Leser überlassen, alle die oben angegebenen Gesichtspunkte bei der Nacharbeit selbsttätig anzuwenden.

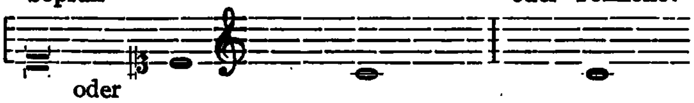
II. Das Vomblatt-Transponieren.

Wenn ich hier nunmehr kurz über das Transponieren vom Blatt reden will, so bin ich mir dessen wohl bewußt, daß eine nur oberflächliche Beachtung der im folgenden aufgestellten Regeln, ein nur theoretisches Erfassen dieser noch keineswegs die Meisterschaft im prima vista-Trans-

ponieren erreichen läßt. Man muß den dornenvollen Weg jahrelanger Uebung beschreiten, um die erwünschte Sicherheit in der Umsetzung der theoretischen Direktiven in die Praxis zu gewinnen und sich durch unentwegte Versuche und Studien in der anzugebenden Richtung zur virtuosen Meisterschaft heranzubilden. Die Voraussetzung für die hier zu lösende Aufgabe ist die praktische Uebung in der Schlüsselwechselung, diese aber wird durch eingehende Kenntnis der Schlüssellehre bedingt, die ich daher hier kurz darstellen will.

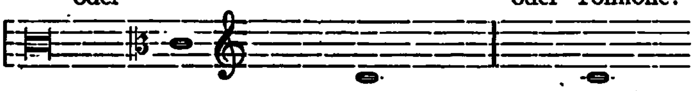
Der C-Schlüssel zeigt stets das eingestrichene $\overline{c}$ und wird auf der ersten Linie für den Sopran (Diskant):

Sopran — Moderne Schreibart — wirklicher Klang oder Tonhöhe:



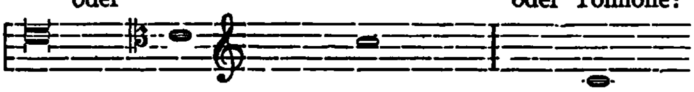
auf der dritten für den Alt:

oder — Moderne Schreibart — wirklicher Klang oder Tonhöhe:

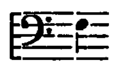


auf der vierten für den Tenor gebraucht:

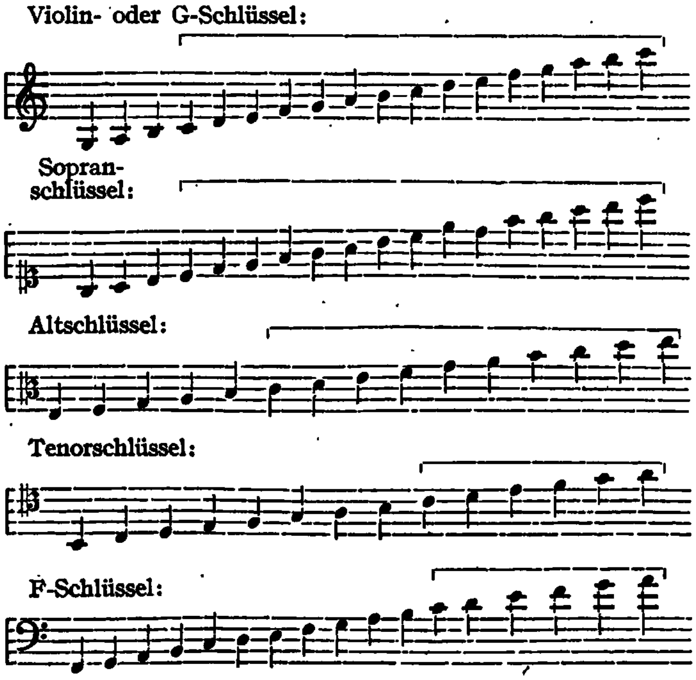
oder — Moderne Schreibart — wirklicher Klang oder Tonhöhe:



Außerdem haben wir noch den G- oder Violinschlüssel auf der zweiten Linie:

 g und den Baß- oder F-Schlüssel auf der vierten Linie:  f.

Da dem Klavierspieler die Uebung in den beiden letzten Schlüsseln äußerst geläufig ist, so handelt es sich für ihn nur um die Einprägung der d r e i e r s t e n Schlüssel. Wir geben hier eine Tonreihe in den alten Schlüsseln und fügen zur Vergleichung dieselben Noten im G- und F-Schlüssel bei:



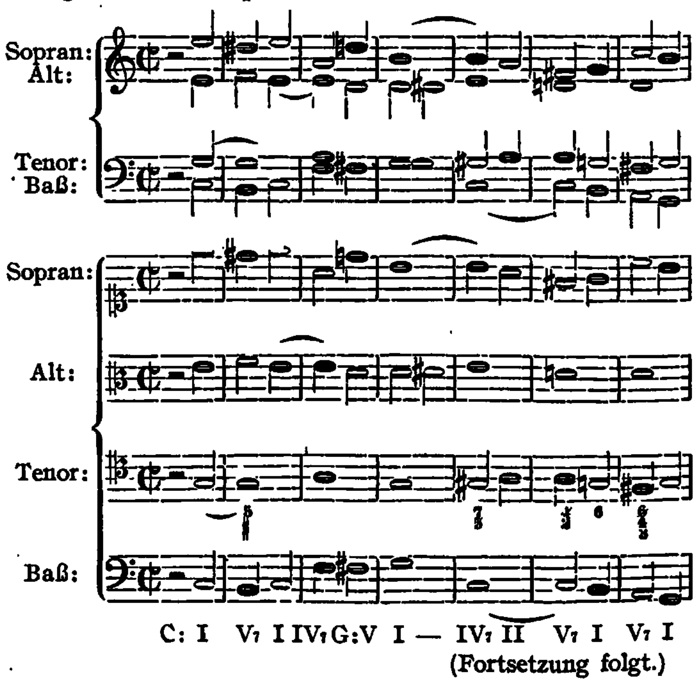
Wir sehen aus dieser Tabelle, daß die Noten im Diskantschlüssel um eine kleine resp. große Terz höher als die im Violinschlüssel geschriebenen notiert sind. Lese ich also die im Violinschlüssel z. B. für die rechte Hand geschriebenen Klaviernoten statt nach demselben nach dem Diskantschlüssel, so transponiere ich e i n e T e r z t i e f e r. Setze ich noch die beiden anderen Schlüssel, den Alt- und den Tenorschlüssel, mit dem V i o l i n schlüssel in vergleichende Beziehung, so finde ich, daß die Noten im Altschlüsse einen Ton tiefer (leitereigen statt *c h*, statt *d c*, statt *f e* usw.) als die im Violinschlüssel gegebenen notiert sind (allerdings ohne Rücksicht auf die Oktavlage). Schreibe ich demnach vor eine im Violinschlüssel gegebene Notenreihe statt desselben den Altschlüssel und spiele nach demselben, so transponiere ich einen T o n h ö h e r :

Statt  schreibe ich  d. h. 

Allerdings muß ich eine Oktave höher spielen. Vergleiche ich schließlich die unter dem Tenorschlüssel gegebene Tonreihe mit der unter dem Violinschlüssel fortlaufenden, so sehe ich, daß die Noten sämtlich um einen T o n h ö h e r als die unter dem Violinschlüssel laufenden notiert sind (allerdings ohne Rücksicht auf die Oktavlage). Unter Anwendung des Tenorschlüssels, d. h. unter Vertauschung des Violinschlüssels gegen denselben transponiere ich um e i n e n T o n t i e f e r :

Statt  schreibe ich  Dies klingt wie 

Ich habe also um eine None tiefer, oder wenn ich eine Oktave höher spiele, um einen Ton tiefer transponiert. — Der praktische Wert der geschickten Schlüssel ä n d e r u n g für die Transposition liegt demnach auf der Hand, und es kommt nur darauf an, eine sichere Gewandtheit im Lesen der drei Schlüssel sich anzueignen, was übrigens auch bekanntlich von großer Bedeutsamkeit für das Studium der Partituren ist. Der Weg für die Erlangung der Sicherheit im Lesen der drei alten Schlüssel liegt zunächst in der schriftlichen, häufigen, partiturmäßigen Notierung von Choral- oder Vokalsätzen auf vier gesonderten Systemen unter Anwendung unserer drei Schlüssel sowie des Baßschlüssels. Es ist dies eine Arbeit, die zu vollziehen künftige Musiker von Fach nicht unterlassen dürfen. Wohl macht sich eine starke Bewegung gegen die Anwendung der fremden Schlüssel in Partituren geltend; man will sich nur auf die gebräuchlichen Klavierschlüssel beschränken, um das Studium der Partituren wesentlich zu erleichtern und so möglichst vielen zugänglich zu machen. Selbstredend kann dieses Streben nur mit Freuden begrüßt werden. Solange wir aber noch in alten Schlüsseln geschriebene Partituren haben, kann man ihr Studium nicht entraten, besonders derjenige nicht, der die musikliterarischen Schätze der alten Vokalmusik heben und der last not least die schwierige Kunst der prima vista-Transposition sich einigermaßen aneignen will. Man schreibe also möglichst häufig ähnliche Beispiele wie diese:



(Fortsetzung folgt.)

Eindrücke und Beobachtungen

eines alten „Quartettisten" bei Anhörung der verschiedensten reisenden Quartett-Vereinigungen unserer Tage.

JE öfter ich den besonders in technischer Hinsicht meistens vorzüglichen Leistungen unserer „Jungen" und „Jüngsten" beiwohne, um so mehr muß ich bedauern, daß sie fast alle von der früher allgemein üblichen und bewährten Stellung resp. „Sitzweise" abgekommen sind. Ganz abgesehen davon, daß gerade die besten und berühmtesten Quartette früherer Zeit — ich nenne nur das Joachimsche — so saßen, daß erste und zweite Violine sich gegenüber, Cello neben der ersten und Viola neben der zweiten Geige war, ließen sich besonders aus der „klassischen" Quartett-Literatur Dutzende von Beispielen anführen, daß dies die einzig richtige, weil für die Klarheit des zu Gehör zu bringenden Kunstwerks vorteilhafteste Stellung ist. Warum daran geändert und die zweite Violine neben oder vielmehr hinter die erste gesetzt wurde, wodurch sich jene von dieser infolge ihres gleichartigen Klanges gar nicht mehr abhebt, ist mir ganz unbegreiflich. Gewiß würde es keinem vernünftigen Konzertorchesterdirigenten jemals einfallen, den Bratschen zuliebe die zweiten Geigen auf die gleiche Seite und hinter die ersten zu placieren! Es ist mir nicht mehr erinnerlich, ob die „Böhmen" die ersten waren, bei denen sich der Bratschist auf den dem zweiten Geiger zukommenden Platz setzte, und ob diese Aenderung vielleicht nur aus „Opposition" gegen das „Deutschtum" geschah (!) oder — was mir wahrscheinlicher scheint — als Konzession für ihren besonders guten Violaspieler! Mußte man doch in allerneuester Zeit sogar erleben, daß sich der Cellospieler auf diesem Vorderplatz präsentierte und es fehlt nur noch, daß eine Vereinigung kommt, deren Bratschist ein ebenso berühmter Künstler ist wie jener Cellist und infolgedessen beansprucht, diesem gegenüber, also auf dem bisherigen Platz der ersten Geige zu sitzen. — Das wäre nur die äußerste Konsequenz! — Es ist bedauerlich, daß die in Rede stehende — „Mode", wie ich es gelinde nennen will, von fast allen jüngeren Quartett-Genossenschaften skrupellos nachgemacht werden konnte, ohne daß sich bis jetzt von fachmännischer Seite Widerspruch dagegen erhoben hat. Viele, vielleicht sogar die meisten, glauben wohl, es sei ganz gleichgültig, wie man sitze, wenn man nur gut spiele! Das ist jedoch eine durchaus irrige Ansicht und nur die Oberflächlichkeit kann so urteilen. Eine richtige Stellung erleichtert nicht nur das präzise Zusammenspiel, sondern erhöht auch für den Zuhörer die Deutlichkeit und Klarheit der Stimmführung ganz wesentlich. In unzähligen Fällen, besonders in älteren Werken, gehen die Mittelstimmen (deren Ausführende also unbedingt nebeneinander sitzen sollten) in gleichmäßigen Begleitungsfiguren miteinander, und die ebenfalls häufig vorkommende Abwechslung in der Melodieführung und das mitunter reizvolle Frage- und Antwortspiel zwischen der ersten und zweiten Violine geht bei der jetzt beliebten Sitzweise fast gänzlich verloren oder wird zum mindesten undeutlich und verschwommen, besonders bei Aufführungen in größeren Sälen. Etwaige Solostellen der Bratsche treten durch deren charakteristische Klangfarbe von jedem Platz aus genügend hervor. — Nebenbei möchte ich noch bemerken, daß man in neuerer Zeit bei einigen unserer jungen Quartettisten einer bedenklichen Neigung zur unangebrachten Herauskehrung des Virtuosentums und des damit verbundenen Ueberhastens der Tempi begegnet, sowie dem Bestreben, die Stimmung in „zigeunerhafter" Weise in die Höhe zu treiben. Beides widerspricht dem edlen, vornehmen Kammermusikstil und beeinträchtigt den musikalischen Genuß eines jeden feinfühligen Zuhörers.

Vielleicht tragen diese Zeilen dazu bei, daß unsere reisenden Quartett-Vereinigungen, die sich ja sonst größtenteils auf einer bedeutenden künstlerischen Höhe befinden, über das oben Erwähnte etwas nachdenken und besonders mit der alten, bewährten Stellung wenigstens einige Versuche machen — ich bin überzeugt, daß alle, bei denen nicht der persönliche Ehrgeiz über die Sache geht, nach einiger Zeit die Vorzüge derselben erkennen werden. *X.*

Der erste musikpädagogische Kongreß in Oesterreich.

AUF die Tagung des V. musikpädagogischen Kongresses in Berlin ist der erste österreichische unter ministerieller Patronanz gefolgt. Der Kongreß fand in *Wien* vom 20.—23. April statt. Die Beteiligung war überaus zahlreich; etwa 1200 Interessenten aus allen Teilen der Monarchie und viel auswärtige Gäste waren dem Rufe gefolgt. Der Kongreß erledigte seine Arbeiten in vier Hauptreferaten und nahm in seinen Rahmen noch 24 Vorträge auf, deren Themen die verschiedensten Zweige des musikalischen Unterrichtswesens berührten.

Ueber „Prüfungs- und Berechtigungswesen" referierte *Rud. Freiherr v. Procházka*, der für die Kandidaten des Musiklehramtes ein höheres Ausmaß der Allgemeinbildung forderte und die bisherige „Musikstaatsprüfung" nicht als genügenden Nachweis der Lehrbefähigung ansah, sondern eine höhere, erst nach praktischer Lehrtätigkeit abzulegende Diplomprüfung verlangte. Das ausführliche Referat fand viel Widerspruch und entfesselte eine hitzige Debatte. — Musikschulinhaber *Rudolf Kaiser* sprach über „Soziale und Standesfragen". Er verbreitete sich bis ins kleinste Detail dieses Gebietes. Seine Ausführungen waren in manchen Punkten von zünftlerischem Geiste erfüllt und verrieten eine unglaubliche Ueberschätzung des Wertes unserer Prüfungen. Daß viele der hervorragendsten Künstler und gesuchtesten Musikpädagogen der staatlichen Punze (?) entbehren, ließ er ganz außer acht. Jedenfalls war aber sein Vortrag reich an diskutablen Anregungen. — Prof. *Rudolf Dittrich* lieferte ein ausgezeichnetes Referat über „Musikalisches Unterrichts- und Fortbildungswesen", das in seiner Begeisterung für die Sache nur manchmal übers Ziel schoß. Ob man unserem jungen Volke in seiner Gesamtheit (ohne Rücksicht auf Begabung und guten Willen) eine solche vom Referenten verlangte intensive, Arbeit und Zeit fordernde musikalische Bildung wird aufhalsen können, ohne andere Disziplinen zu verkürzen oder die Jugend zu überbürden, ist schwer zu glauben. Auch die Forderung, daß selbst unsere kleinsten Schüler ihre Liedlein schon „nach Noten" erlernen sollen und das Einüben nach dem Gehör verpönt sei, wird der erfahrene Elementarlehrer kaum unterschreiben. Man erinnere sich doch, wie das echte Volkslied entsteht und sich verbreitet! Mit solcher Schulfuchserei wird man in den Kleinen nur die Freude am Singen ersticken. — *Hans Wagners* Referat über „Zwecke und Ziele des Musikpädagogischen Verbandes" entwickelte die Gesichtspunkte, nach denen die zu gründende Vereinigung eine ersprießliche Tätigkeit entfalten kann.

All die Nebenreferate auch nur dem Titel nach zu erwähnen, möchte den Raum unserer Zeitschrift ungebührlich in Anspruch nehmen; dies überlassen wir den musikpädagogischen Fachblättern. Nur über ein paar interessante Demonstrationen möchten wir einige Worte verlieren. Das Spiel an der Strahlenklaviatur und die Vorführung des Kromarographen, eines Apparates zur selbsttätigen Niederschrift des auf dem Klavier oder Harmonium Gespielten, begegnete besonders bei jenen, denen die Sache neu war, staunendes Interesse; über die letztere Erfindung gab es überhaupt nur eine Stimme der Bewunderung. Der Violinist *A. Duesberg* demonstrierte einen von ihm erfundenen „Idealdämpfer" für die Geige. Die Vorrichtung ist unter dem Saitenhalter angebracht und wird durch einen Druck mit dem Kinn wirksam gemacht. Da diese Dämpfung während des Spieles nach Belieben in Anwendung und Ausschaltung gebracht werden kann, werden dadurch Effekte ermöglicht, die unsere Komponisten gewiß nicht unausgenützt lassen werden. Einen sehr praktischen „Klavierdämpfer" eigener Erfindung zeigte die Wiener Musiklehrerin *Helene v. Baußnern*. Seine Einführung wäre eine Wohltat für Uebende und Zuhörer.

Den Kongreßteilnehmern waren reichliche Benefizien gewährt, die zur angenehmen Erinnerung beitragen werden. Es wurde ihnen ein Album der Stadt Wien nebst einem Führer und eine musikalische Festgabe gespendet; freier Besuch von Konzerten, Theatern usw. war ermöglicht worden und ein solenner Empfangsabend in den herrlichen Räumen des Rathauses gab Zeugnis von der Wiener Gastfreundschaft. Nicht unerwähnt dürfen wir das große Festkonzert lassen, aus dessen reichem Programme eine hinreißende Aufführung von Bruckners vierter Symphonie hervorzuheben ist, die, von Hofopernkapellmeister Franz Schalk dirigiert begeisterte Aufnahme fand. *J. N. K.*

Unsere Künstler.

Wilma Normann-Neruda †.

WIR alle wußten, daß Joseph Joachim ein alter Mann war und daß ihm Hans Mors bald die Geige aus der Hand nehmen werde. Und wie es nun wirklich geschah, da standen wir doch alle wie vor etwas Unfaßbarem und konnten uns nicht damit abfinden, daß die Verkörperung einer großen Epoche der Musik und des Geigenspiels aus unserem Kunstleben verschwunden sein sollte. Denn mochte es noch so viele große Geiger geben, die zur Zeit des Todes Joachims der Ehren Fülle auf sich häuften, Joachim war und blieb eben doch der Geiger, unter allen Meistern der Großmeister, wenn er sich auch im Konzertsaal mit den

derzeitigen Größen nicht mehr messen konnte. Er war der altehrwürdige König, den die Majestät sichtbar umschwebte, während die andern nur mehr oder weniger hoffnungsvolle und populäre Prinzen waren. Genau so ergeht es uns jetzt beim Tode der Neruda. Wie Joachim der alte König, so war sie die ehrwürdige, glorienscheinumflossene Königin, seine Mitregentin, deren Thron neben dem seinigen stand.

Wie sehr sich Joachim selbst dessen bewußt war, geht aus einer Aeußerung hervor, mit der er die von ihm geradezu verehrte Kollegin dem Pianisten *Charles Hallé* (ihrem nachmaligen zweiten Gatten) vorstellte: „Wenn das Publikum ihr Spiel gehört haben wird, wird man von mir nicht mehr viel halten." Es gehört schon die ganze Größe und die ganze Bescheidenheit eines Joachim zu solch einem Wort, mit dem er sie auf den Thron an seine Seite setzte.

Nun ist sie also nicht mehr. Sie hat den Bogen und die geliebte Stradivari sachte und still auf die Seite gelegt und ist nun in Wahrheit zu den Sternen gegangen, als deren glänzendster einer sie schon zu Lebzeiten am Geigerhimmel strahlte. Am Ostersamstag, den 15. April, ist sie sanft in Berlin entschlafen. Sie, der „weibliche Joachim", war die größte Meisterin der Geige, die der Kunst des Geigenspiels bisher erstanden war. Wer sie gehört hat, wird sie ebensowenig vergessen, wie man das Spiel Joachims oder Spohrs vergißt. Denn nur mit solchen Namen, die Epochen und Höhepunkte bedeuten, darf man den ihren zusammen nennen. Sie war d i e Geigerin und ist es geblieben bis zum Tage, da sie die müden Augen schloß. Beim Klang ihres Namens — wie klingt doch dieser Name so hehr wie eine stolze kühngeschwungene Melodie! — leuchten heute noch die Augen und heben sich die Herzen derer, denen sie zum Ereignis, zur Offenbarung wurde. So rein und hehr wie sie hat die Kunst des Geigenspiels noch keine Priesterin gefunden. Ich schließe die Augen und sitze im großen Saal der Philharmonie in Berlin. Auf dem Podium steht eine Frau mit scharfgeschnittenen, doch schon etwas welken Zügen, aber in straffer Haltung. Es ist die Neruda und sie spielt das unsterbliche Konzert von Beethoven. Welcher Schwung und Adel der Linien im ersten Satz! Und wie natürlich im Ausdruck, in einer selbstverständlichen einfachen und großen Art, daß man sich sagt: „Gewiß, so ist es und es ist eine ganz einfache Sache. Dann der tiefe, wunderherrliche Nachtigallengesang des Larghetto, so unsagbar schön, süß und voll zarter Kraft, daß man wonnigweh sein Herz sich zusammenkrampfen fühlte. Und nun erklingt das Rondo, so frei und königlich, so scharf rhythmisiert und klar umrissen, nervig und rassig und durch eine tiefe Persönlichkeit zu edelster Harmonie gebändigt. Hätte sie dies ihr Konzert wie der Geiger von Gmünd vor jenem Muttergottesbild gespielt, wahrlich die Mutter Gottes hätte ihre Schuhe anbehalten, aber ihm ihre Krone dargereicht. Ebenso unvergeßbar wie ihr Beethoven-Konzert wird mir der Abend sein, an dem sie mit Meister Joachim zusammen das herrliche Doppelkonzert von Bach spielte. So habe ich den Geist des großen Sebastian noch nie über mir, um mich und in mir gefühlt, wie an jenem Abend in der Berliner Philharmonie. Ja, so wie Joachim der klassische Geiger, so war sie die klassische Geigerin. Was sie auch spielte, es wurde unter ihren Fingern zu etwas Klassischem. Und sie konnte alles. Bei ihr konnte man so recht empfinden, daß man klassisch und Klassisches spielen kann, ohne je auch nur einen Hauch von Langeweile aufkommen zu lassen. Ihr Ton hatte noch zu Beginn dieses Jahrhunderts, wie sie nach Berlin kam, ganz den blinkenden Edelschliff einer Damaszenerklinge bewahrt. Ohne eigentlich groß zu sein, war ihm doch eine ganz besondere Tragkraft zu eigen, etwas Metallisches, Dunkelschimmerndes. Die Wiege dieses eigenartigen Tones war eine herrliche Stradivari-Geige aus dem Jahre 1709, die vordem von dem berühmten Geiger und Geigenkomponisten (auch Geigenmacher) *Heinrich Wilhelm Ernst* gespielt und ihr 1876 von drei hochstehenden Verehrern ihrer Kunst gemeinschaftlich gestiftet worden war. Vornehmlich berühmt war Frau Normann-Neruda als Solistin. Doch leistete sie nicht minder Vollendetes als Kammermusik-, speziell Quartettspielerin.



WILMA NORMANN-NERUDA †.
Aus dem musikhistor. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Die Neruda war ein Musikerskind. Sie ist geboren am 21. März 1838 (nach anderen am 29. März 1839) in Brünn in Mähren als Tochter des Orgelspielers Joseph Neruda, von dem sie auch den ersten Geigenunterricht erhielt. Bald vertraute er sie dem Wiener Leopold Jansa an, der ihr von Anfang an erstaunliches Talent so weit förderte, daß sie schon 1846 mit ihrer Schwester Amalie, die Klavier spielte, der Oeffentlichkeit sich vorstellen konnte und zwar — und das ist bezeichnend für ihre Schule wie für ihre Entwicklung — nicht etwa in irgend einem Virtuosenstückchen, sondern in einer Violinsonate von Bach. Ihr Spiel gefiel außerordentlich und lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit auf sie. Nun führte sie der Vater zusammen mit ihrer Schwester Amalie und ihrem Cello spielenden Bruder Franz auf Konzertreisen in Deutschland (u. a. nach Berlin, Leipzig, Hamburg, Breslau) und überall erregte die jugendliche Geigenfee hellen Enthusiasmus. Ihr einziger Lehrer war und blieb Jansa, der sie auf ihren Konzertreisen begleitete. Im Jahre 1849 trat sie mit ungewöhnlichem Erfolg in einem Konzert der philharmonischen Gesellschaft in London auf mit einem de Bériotschen Violinkonzert. Dieses Auftreten war der Grundstein zu ihrem Weltruf. 1864 spielte sie in Paris und zwang alles zur höchsten Bewunderung. Hier lernte sie ihren ersten Gatten, den schwedischen Musiker *Ludwig Normann* kennen, mit dem sie sich im selben Jahre vermählte. Sie nahm dann in Stockholm, wo ihr Gatte Kapellmeister war, ihren Wohnsitz und wurde 1869 Lehrerin des Violinspiels an der dortigen Königl. Musikakademie, ohne indessen ihren Konzertreisen zu entsagen. Von dem genannten Jahre an wählte sie London zum Mittelpunkt ihrer musikalischen Tätigkeit, nachdem sie sich von ihrem Manne getrennt hatte. In London spielte sie sogleich in Kunst und Gesellschaft eine erste Rolle. In den vornehmsten Konzertveranstaltungen trat sie als Solistin und Kammermusikspielerin auf und einzig Joachim, mit dem sie in den „Monday Popular Concerts" in St. James' Hall alternierte, konnte sich an Beliebtheit und Erfolg mit ihr messen. In London lernte sie den in England sehr gefeierten Klavierspieler und Dirigenten Sir *Charles Hallé* kennen, der in London und Manchester wirkte. Sir Hallé war ein geborener Deutscher, Karl Halle, geb. am 11. April 1819 in Hagen in Westfalen, der in England wegen seiner Verdienste um das englische Musikleben geadelt worden war. Drei Jahre nach dem Tode ihres ersten Gatten, 1888 vermählte sie sich mit ihm und unternahm 1890—1891 mit ihm an Geld und Ruhm erfolgreiche Konzertreisen nach Australien. 1895 starb Charles Hallé. Nach seinem Tode erhielt sie einen Palast in Asolo bei Venedig als Ehrengeschenk aus dem Ergebnis einer von den fürstlichen Verehrern ihrer Kunst geförderten öffentlichen Sammlung. Im Jahre 1900 wählte sie Berlin zu ihrem Wohnsitz und Wirkungskreis, wo sie bis zu ihrem Tode als Lehrerin tätig war und noch häufig sich öffentlich hören ließ. Noch kurz vor ihrem Tode trat sie in einem Kammermusikkonzert auf. 1901 wurde ihr der Titel einer „Violinistin der Königin von England" verliehen. Lady Hallé war in Berlin kaum weniger populär wie in London und ihr Tod hat dem Berliner Musikleben eine historische und markante Persönlichkeit entrissen.

Eugen Honold (Düsseldorf).

* * *

Anne Judic †.

Wie schon kurz berichtet, ist die berühmte Operettensängerin *Anne Judic* gestorben. Das Bild einer Operettendiva in der „N. M.-Z.", die erst kürzlich so arg gegen dieses Kunstgenre gewettert hat? Mit vollem Recht: denn gegen die g u t e



ANNE JUDIC †.
Aus dem musikhistor. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Operette, namentlich die ältere, und ihre hervorragenden Darsteller haben wir uns durchaus nicht zu wenden. Darum sei auch einer Berühmtheit jener Zeit gebührend gedacht. Eine Hauptrolle der Verstorbenen war „Mam'zelle Nitouche". Wir lesen darüber:

„Mam'zelle Nitouche ist tot; d. h. die Mam'zelle Nitouche. Wenn man ‚die Mam'zelle Nitouche' sagte, dann meinte man die pikante, immer fröhliche.Anne Judic, die noch vor Jahren mit allen ihren Soubretten-Kolleginnen lachend und singend wetteifern konnte, obwohl sie da schon das Großmama-Alter hatte. Sie ist kurz vor Ostern in der Stadt des Frühlings gestorben, in Nizza. Sechzig Jahre war sie alt geworden. Viel Lust hatte sie in ihrem Leben kennen gelernt; die letzten Jahre aber waren für sie nur eine schwere Last, denn an einem langwierigen körperlichen Leiden siechte sie hin.

Judic hieß einst die kleine Verkäuferin nicht. Damals, als sie noch als Ladenmädchen in Paris tätig war, nannte sie sich Damiens. Sie ging als Siebzehnjährige zur Bühne. Im Gymnase spielte sie kleine Rollen. Zunächst wandte sie sich dem leichtesten Genre der Kunst, dem Chanson, zu und erweckte in den siebziger Jahren helle Begeisterung bei den Parisern, welche in den Folies Bergères, dann in dem von Offenbach geleiteten Gaîté-Theater und schließlich in den Bouffes Parisiens der geistvollen originellen Chansonettensängerin rauschende Ovationen darbrachten. Noch in jungen Jahren, im Anfang ihrer Künstlerlaufbahn, heiratete sie den Regisseur eines kleinen Theaters, der Israël hieß. Dieser Name schien ihr für die Bühne nicht recht passend und sie nannte sich Anne Judic. Auch ins Ausland zog die Judic mit den leichten, pikanten Liedern.

Nach dem Verfall des von ihr gepflegten Genres, das sich mittlerweile immer mehr vergröbert hatte, ging sie zur Operette über. Hier erlebte sie eine zweite Glanzperiode. Sie spielte die Hauptrollen in den erfolgreichen Operetten ‚Niniche' und ‚Mam'zelle Nitouche', deren Librettist ihr im Tode vorangegangener zweiter Gatte Millaud war, und feierte große Triumphe. Sie trug viel zur Blüte der französischen Operette und des Vaudevilles bei, für deren Erfolg sie auch durch Gastspiele in den europäischen Großstädten eifrig am Werke war. Die vielseitige Künstlerin blieb dann noch der Bühne treu, als sie ihre Gesangstimme einbüßte, indem sie sich dem Schauspielfache zuwandte. Mit ungewöhnlichem Erfolg trat sie in der Rolle der Großmama in Pierre Wolffs ‚Secret de Polichinelle' auf. Zuletzt war sie als Mitdirektorin an der Leitung des Palais-Royal-Theaters beteiligt.

Mam'zelle Nitouche ist tot, und selbst wenn eine gefeierte Soubrette einmal das froh-fröhliche Persönchen wieder ins Leben zurückrufen sollte, die Mam'zelle Nitouche, der die Judic Leben und Keckheit verlieh, wird es gewiß nicht sein."

Viktor Herberts „Natoma".

Amerikanische Oper. Besprochen von J. KAHLE-HÄSER.

Als ich jüngst in deutschen Zeitungen die kurze Notiz über die Erstaufführungen von *Viktor Herberts* neuester Oper „Natoma" in Philadelphia und New York las, da erstand urplötzlich vor meinem geistigen Auge auch das Jugendbild des sonnig-heitern, hochtalentierten Künstlers, wie ich es von Stuttgart her aus meiner eigenen Kinderzeit noch lebendig frisch in der Erinnerung trage, gehörten doch die fast täglichen, langen Besuche bei seiner feinen, liebenswürdigen und kunstsinnigen Mutter, die dem mutterlosen Kinde mit immer gleichbleibender Liebe und Teilnahme entgegenkam, zu den schönsten Stunden jener Zeit. Schon damals lauschte ich voll aufrichtiger Begeisterung seinem wunderbar einschmeichelnden, klangreichen und künstlerisch vollendeten Cellospiel oder der herrlichen Wiedergabe seiner Kompositionen auf dem Klavier durch meine hochverehrte und geliebte mütterliche Freundin. Nur kurze Zeit gehörte Viktor Herbert der Kapelle des Königl. Hoftheaters in Stuttgart an, dann verließ er seine zweite Heimat, um in Amerika Gelegenheit zu nehmen, seine Kunst schneller und freier entfalten zu können. Nun vermag der Komponist bereits auf eine 24jährige erfolgreiche Tätigkeit in Amerika zurückzublicken und gilt, seit seiner Schöpfung von „Natoma", trotzdem er kein Eingeborener ist (er ist in Dublin geboren), als Vorkämpfer für eine ausgesprochen amerikanische Opernmusik, besonders da Amerika noch keinen zweiten Komponisten aufweisen kann, der dieselbe gründliche und allumfassende musikalische Bildung und Erfahrung auch in bühnentechnischer und orchestraler Hinsicht besäße, die für einen Meister der Komposition durchaus erforderlich ist. Längst schon suchte der Künstler ein ihm sympathisches Libretto, bei dessen Vertonung er seine besten Kräfte entfalten konnte, zu denen die Macht gehört, entzückenden, fesselnden Melodienreichtum mit oft geradezu verblüffend-brillanter, großzügiger Instrumentalmusik harmonisch zu verbinden. Dem New Yorker Publikum ist Herbert allerdings seit langem als erfolgreicher, beliebter Komponist leichter, graziöser Operettenmusik bekannt (auch in Deutschland hat seine Operette „Der Zauberer am Nil" Anerkennung gefunden, Red.). Auch würdigen kunstverständige Amerikaner in ihm den Meister im Violoncello-Spiel, sowie einen der besten Dirigenten.

Der Verfasser von „Natoma" ist ein New Yorker Rechtsanwalt, aber Kalifornier von Geburt, Herr *J. D. Redding*. Ort der Handlung: Kalifornien; Zeit: Während der spanischen Herrschaft. Durch die Einführung von *„Natoma"*, eines jungen aufopfernden Indianermädchens, und des Mischlings *„Castro"* erhält die spanische Atmosphäre der Oper einen stark indianischen Einschlag; wogegen Marineleutnant *„Paul Merril"* das rein amerikanische Element verkörpert. Um die Person von Natoma konzentriert sich das Hauptinteresse der dreiaktigen Oper, obgleich sie nicht die Heldin der Liebesgeschichte ist. Der Gang der Handlung ist ungefähr folgender:

Don Francisco de la Guerra, ein vornehmer Spanier, erwartet die Rückkehr seiner einzigen Tochter Barbara aus dem Kloster, wo sie ihre Erziehung erhalten hat. In seine Gedanken vertieft, bemerkt er erst das Erscheinen Juan Alvarados und seiner drei Freunde „Castro", „Pico" und „Kagamia", als diese vor ihn treten, und seine Gastlichkeit verlangt, daß er sie in seinem Hause willkommen heiße. *Alvarado* ist ein heißblütiger junger Spanier, mütterlicherseits mit Barbara verwandt, die er als Gattin zu gewinnen hofft. Unter seinen drei Begleitern ist Castro, der Mischling, das böse Element. Nachdem die Formalitäten eines spanischen Willkommentrunkes beendet sind, zieht sich Don Francisco zu einer kurzen Siesta zurück. Indessen nahmen sich Hand in Hand „Natoma" und Leutnant „Paul Merril", dessen Schiff in der Bai von Santa Barbara Anker geworfen hat. Natoma ist die letzte ihres Stammes, in ihren Adern fließt noch reines indianisches Blut. Unverfälscht spiegelt sich die ihrer Rasse eigenartige Traurigkeit und das ihr anhaftende unergründlich Geheimnisvolle auf ihrem Gesichtchen ab; ihr Wesen indes ist einfach und kindlich. In früheren Jahren war sie die unzertrennliche Gespielin und Gesellschafterin der kleinen Barbara gewesen, an der sie noch mit heißer Liebe hängt. Enthusiastisch schildert sie nun auch dem jungen Seemann (zu dem Natoma, als dem ersten Fremden, den sie sieht, mit Begeisterung und plötzlich entfachter Leidenschaft emporblickt) die Vorzüge und Schönheit ihrer Freundin Barbara, fleht ihn aber gleichzeitig an, sie deshalb nicht von sich zu stoßen, sondern sie lieber zu töten. — Merrit erkundigt sich nach dem Geheimnis ihres Amuletts, das Natoma um den Hals trägt, und in rührend pathetisch und dramatischer Weise erzählt die junge Indianerin die Geschichte ihres Stammes. Prompt begrüßt er sie darauf als Königin und Herrscherin dieses schönen Landes, doch melancholisch erwidert sie: „Vanished are my father's people, Now the white

man comes as chieftan." — Aus der Ferne ertönt Musik. Barbara mit ihren Begleitern wird von Don Francisco feierlich empfangen. Zufällig treffen sich Barbaras und Leutnants Merrits Augen und verraten dabei Liebe auf den ersten Blick. Alle außer Natoma, die mit ihrem Wasserkruge einer Quelle zuschreitet, betreten nun das gastliche Haus. Castro, der von seinem Lauscherposten aus das Mienenspiel Barbaras und Merrits ebenfalls beobachtet hatte, schleicht Natoma nach, macht ihr heftige Vorwürfe über ihre Vorliebe zu den weißen Leuten und befiehlt ihr, ihm zu folgen. Doch verächtlich hält sie ihm seine Abstammung vor und läßt ihn stehen. Als die Dämmerung hereinbricht, kehren Alvarado, Pico und Kagama von der Jagd zurück und Castro beeilt sich, Alvarado von Barbaras Liebe zu dem jungen, amerikanischen Seemann zu berichten. Während vom Hause her Tafelgesang und Toaste klingen, hat Alvarado eine Unterredung mit Barbara, der er heftige Vorwürfe über ihre sinnlose Liebelei mit dem New Yorker macht, bis sie ihm entrüstet davonläuft. Alvarado schwört dem Fremdling Rache. Castro rät zur List. Am morgigen Tage soll ein imposantes Fest zur Feier von Barbaras Großjährigkeit stattfinden. Im Gedränge kann das junge Mädchen dann leicht von den Ihren getrennt werden, bereitgehaltene feurige Rosse entführen sie ins Gebirge, wohin ihnen die Gesellschaft nicht zu folgen vermag und das gewöhnliche Volk, das die Amerikaner ebenso haßt, hält die Verfolger zurück. Alvarado verspricht danach zu handeln. Unbemerkt hat aber Natoma dem Gespräch der beiden gelauscht. — Als die Gäste sich entfernt, bleibt Barbara allein vor dem Hause stehen und gesteht sich selbst ihre Liebe zu Paul Merrit ein. Da plötzlich kehrt der junge Seemann noch einmal eilends zu der Geliebten zurück. In einem leidenschaftlichen Liebesduett erklären sie sich einander, worauf sie scheiden. Jetzt sieht man drinnen im Hause Natoma. Sie setzt sich mit einem Licht ans offene Fenster. Das Licht bestrahlt ihr stilles, unbewegliches Gesicht; der Kopf ist auf die Hand gestützt und ihre Augen blicken gedankenschwer in den silbernen Mondesglanz, der die ganze Szene magisch erleuchtet. —

Der zweite Akt spielt auf dem Platz vor der Missionskirche. Morgendämmerung. Natoma klagt in ergreifender Weise ihr Herzeleid und ihren Konflikt. Inzwischen öffnet sich mit lautem Krach die Haustüre einer Gastwirtschaft und Alvarado erscheint im Handgemenge mit dem Wirt Bruzzo, gefolgt von einer johlenden Menge Nachtschwärmer. Castro gelingt es, Ruhe zu schaffen und mit Alvarado nochmals den Racheplan durchzusprechen. Allmählich beginnt das Leben sich auf dem Platze zu regen. Der Milchjunge bläst auf seiner Pfeife, Marktweiber kommen an, Soldaten mit Trommeln und Trompeten liefern die spanische Flagge an die Mönche, auf den Stufen der Kirche ab; worauf die spanische Nationalhymne ertönt, festlich geschmückte Menschen füllen den Platz und schnell nimmt das muntere Festgetriebe zu. Mandolinen- und Gitarrenspieler singen zu ihren Instrumenten sentimentale Lieder, die amerikanischen Seeleute, an ihrer Spitze Leutnant Paul Merrit, salutieren vor der spanischen Flagge und mischen sich dann fröhlich unter die Menge. Alvarado erscheint mit seinen Verbündeten auf der Bildfläche; bald darauf auch der imposante Festzug, an dessen Spitze der Alkalde und hinter ihm die ersten Würdenträger der Stadt. Vor Don Francisco und Barbara, die beide reiten, bestreuen Klosterschülerinnen den Weg mit Blüten. An Barbaras Seite geht Natoma und hält bescheiden deren Hand. Am Fuße der Stufen, die zur Kirche emporführen und die zu Ehren des Tages mit einer prächtigen roten Decke belegt sind, steigen sie ab und Barbara empfängt kniend den Segen von Pater Peralta, der den Festtag weiht, selbst aber in die Kirche zurücktritt. — Don Francisco dankt erfreut und gerührt für die ihm und seiner Tochter erwiesene Ehre an dem Tage ihrer Volljährigkeit. Auch Alvarado beglückwünscht in schöner Rede seine Verwandte und bittet sie um den Vorzug des ersten Tanzes. Barbara willfahrt seinem Wunsche; unterbricht jedoch den Tanz bei der Ankunft Paul Merrits und seiner Kameraden. Doch bald ordnen sich die Paare wieder zu dem berühmten „Oanuelo" oder Erklärungstanze, während dessen im gegebenen Augenblick jeder Bursche dem Mädchen seiner Wahl seinen Hut aufstülpt. Alvarado setzt kühn Barbara seinen Hut auf, doch diese wirft ihn ausgelassen zwischen die Tanzenden. Wütend über diese zweite ihm zugefügte Schmach, will Alvarado sich rächen, doch ehe er handeln kann, lenkt Castro die Aufmerksamkeit auf sich, indem er den Erklärungstanz lächerlich macht. Er fordert die Anwesenden heraus, den alt-kalifornischen Dolchtanz mit ihm auszuführen und stößt seinen Dolch in die Erde. Da tritt Natoma hervor, stößt ihren Dolch neben dem Castros in die Erde und der aufregende Tanz beginnt. Als die Aufmerksamkeit aller den beiden zugewandt ist, schleicht Alvarado an Barbara heran, wirft ihr seine Schärpe über den Kopf und schickt sich eben an, sie wegzuschleppen, als Natoma, die Barbara nicht aus den Augen gelassen hat, ihren Dolch herausreißt und ihn dem Verräter ins Herz stößt. —

Der dritte Akt spielt sich im Innern der Missionskirche ab. Am Nachmittag desselben Tages sucht hier Natoma, aus dem seelischen Gleichgewicht gebracht, durch die Vorgänge am Abend zuvor und am Morgen dieses ereignisvollen Tages Zuflucht. Sie ist allein und wirft sich zermürbt und unglücklich auf die Stufen vor dem Altar. Unwillkürlich gibt sie ihrem Kummer Worte und summt zuerst noch halb unbewußt ein fast vergessenes indianisches Wiegenliedchen vor sich hin, dann aber besinnt sie sich auf sich selbst und klagt in packenden Tönen den weißen Mann als den Urheber allen Leides ihres Volkes an. Sie bittet den großen Geist um Hilfe und Kraft, damit sie ihr Volk wiederfinden und vereint mit ihm die Fremden vernichten könne. Als ihre leidenschaftlichen Anklagen gerade den Höhepunkt erreicht haben, tritt Pater Peralta hinter dem Altar hervor und befiehlt ihr, im Hause Gottes Frieden zu halten. Sie will sich über ihn lustig machen, doch die ruhige Würde und Milde des Priesters beschämen sie. Liebevoll spricht der Priester auf das unglückliche Indianermädchen ein. Doch sie will sich nicht trösten lassen, sondern verlangt ihre eigenen Wege gehen zu dürfen. Da berührt der Pater die richtige Saite im Herzen dieses sich vereinsamt fühlenden Indianermädchens, i h r e L i e b e z u B a r b a r a. Um jener Herzeleid zu ersparen, willigt sie ein, sich fortan unter den Schutz der heiligen Mutter Kirche zu stellen. Sie ist sich bewußt, daß ihr eigenes Leben erfüllt ist und will fortan nur noch Glück in das Leben der vergötterten Jugendgespielin Barbara bringen. — Die Menge strömt herein. Die Nonnen stimmen einen Chor an. Während das Orchester Natomas Liebesthema durchführt, löst die Indianerin ihr Amulett vom Hals und legt es zärtlich der geliebten Barbara um. Dann schreitet sie langsam der Klostertüre zu. Dort bleibt sie, überflutet von dem aus dem Klostergarten hereinströmenden Licht, einen Augenblick stehen. Peralta hebt segnend seine Hände auf, dann verläßt auch Natoma die Kirche. Die Tür schließt sich hinter ihr und der Welt. Einige Minuten herrscht lautlose Stille. Barbara und Paul knien ergriffen noch immer in ihrem Betstuhl. Da setzt das volle Orchester wuchtig und packend ein und spielt Natomas indianisches Schicksalsthema. —

Das Libretto Mr. Reddings ist trotz seiner gewollten Einfachheit packend, ja dramatisch. Seine einzige schwache Seite eben, vom dramatischen Standpunkt aus, ist die scheinbare Vernachlässigung seiner beiden Hauptfiguren, Paul und Barbara, zugunsten Natomas. Zwar nehmen in den beiden ersten Akten die Liebenden (Paul und Barbara) das Interesse in erster Linie für sich in Anspruch, und die junge Indianerin erscheint nur als Nebenrolle, wogegen im dritten Akt weder Barbara noch Paul eine einzige Note singen, sich auch ihr Schicksal nur bruchstückweise weiter entwickelt, Natoma vom Anfang bis zum Ende des dritten Aktes aber die ganze Aufmerksamkeit auf sich konzentriert.

Ueber den Wert von Viktor Herberts neuester Oper sind sich alle ernst zu nehmenden Kritiker einig. Unter der reichen Zahl lobender und anerkennender Urteile seien hier nur einige angegeben. „Mr. Herbert hat einen musikalischreichen ersten Akt, einen brillant und lebhaft durchgeführten zweiten Akt und einen kraftvoll-inspirierten dritten Akt geschaffen. Auch hat er Sorge getragen, nicht nur dem modernen Realismus in Hinsicht auf die Oper gerecht zu werden, sondern auch den Ansprüchen des Publikums, was ergreifende und fesselnde Lieder, Chöre usw. anbetrifft. Seine „Natoma" sollte im besten Sinne eine amerikanische V o l k s o p e r werden, so wie etwa der „Freischütz" für die Deutschen. Dabei hat er nicht im entferntesten nach Popularität gehascht oder mit dem Beifall der Menge geliebäugelt, sondern blieb fest und treu bei den hohen Anforderungen stehen, die er als Künstler an die Komposition der modernen Oper stellen mußte. Und unter diesem Zeichen hat er gesiegt. — Was seinen Kompositionsstil anbetrifft, so folgte er der Wagnerschen Richtung in bezug auf die Leitmotive, nicht aber in der Anwendung des Kontrapunktes. — Seine Leitmotive sind absolut klar und charakteristisch, sein Melodienreichtum in seinen Liedern, Chören, Solopartien im Verein mit seinen fesselnden Ensemblenummern geradezu bewundernswert; weshalb man Herbert weit eher mit Meyerbeer wie Wagner vergleichen dürfte, natürlich mit Hinzufügung moderner Harmonieverbindungen. — Besonders der dritte Akt von „Natoma" muß als Meisterwerk bezeichnet werden. Es ist Herbert gelungen, einen idealen Typus eines edlen, aufopferungsfähigen, indianischen Mädchens inmitten ihrer musikalischen Heimatsatmosphäre zu schaffen. (Nebenbei sei erwähnt, daß die Rolle der „Natoma" besonders für die beliebte amerikanische Sängerin „Mary Garden" geschrieben worden sein s o l l.) Jedenfalls ist die Einführung der beiden indianischen Rollen in die Oper „Natoma" und „Castro" neu und originell und stellt einen entschieden musikalischen Erfog dar.

Das amerikanische Publikum, das jedenfalls nicht minder durch erstklassige Leistungen verwöhnt ist als das europäische, zollt Komponisten und Dichter bei jeder Aufführung und zwar bei ausverkauftem Hause reichen, enthusiastischen Beifall.

Sepp Rosegger: Der schwarze Doktor.

Oper in zwei Akten.

Uraufführung am Grazer Stadttheater am 22. April.

Es ist nicht zu leugnen: die Steiermark ist reich an Talenten. Auf allen Kunstgebieten brachte sie leistungstüchtige Männer hervor, und es wird in den deutschen Landen kaum eine größere Bühne geben, an der nicht irgend eine künstlerische Kraft aus der grünen Mark tätig ist. Nun hat sie gar einen — musikalischen Rosegger! *Sepp*, der älteste Sproß des großen Volkspoeten, ist unter die Dichterkomponisten gegangen. Eine Ueberraschung für alle jene, die nicht wußten, daß Sepp in seinem trauten Doktorhause zu Langenwang, unweit der Waldheimat seiner Vorfahren, schon längst ernstlich der geliebten Frau Musika huldigte, und seinem sinnenden Geiste insgeheim schon etliche Opernwerke entsprungen waren. Vorstudien, wie er mir sagte. Aber nun fühlte er sich mit seinem „schwarzen Doktor" reif genug, vor die große Welt zu treten.

Frei, ohne Anlehnung an Amadeus Hoffmann, der in seinem „Magnetiseur" ein ähnliches Thema berührte, erfand der junge Rosegger den poetischen Stoff zu seinem Werke, das er in einem deutschen Städtchen ums Jahr 1790 spielen ließ. Der Held des Dramas ist der schwarze Doktor, ein unheimlicher Geselle vom Schlage Cagliostros und Meßmers. In heftiger Liebe sucht er das liebreizende Bürgersmädchen Elsbeth durch seine dämonischen Künste in seine Gewalt zu bekommen. Er suggeriert ihr, daß sie ihn lieben und in seine Wohnung kommen müsse. Und wirklich erscheint sie bei ihm gänzlich willenlos im hypnotischen Traumzustande. Angesichts ihrer keuschen Schönheit wandelt sich seine lüsterne Glut in edle, wahre Liebe. Er entsagt ihr mit den Worten: „Und ledig aller bösen Lust, Gemeinheit, drück' ich auf deine Stirn diesen Kuß, der mich zum Menschen macht, wert noch zu leben — sei es auch einsam wie bisher. Du Reine hast gesiegt! Ich danke dir!" Da stürzt Hermann, Elsbeths Verlobter, in Wut und Eifersucht herein und ersticht den Doktor, der bewußtlos zusammensinkt. Elsbeth erwacht aus ihrem Traumzustande. Mit Entsetzen wähnt sie sich entehrt und Hermanns unwert. Trotz seiner Liebesbeschwörungen reißt sie sich von ihm los, um in den Tod zu gehen. Einsam und verlassen kommt der schwarze Doktor noch einmal zu sich. Fürchterlicher Ahnungen voll, will er Elsbeth retten, will ihre Unschuld und Reinheit künden. „Ich muß es schrei'n durch alle Mauern: Ich war ein Teufel! Sie ist rein!" ruft er verzweiflungsvoll. Ungehört verhallen die Worte. Er stirbt . . . Dieser tragische Abschluß, den man für die unschuldige Elsbeth etwas milder wünschen möchte, wirkt um so erschütternder, als diese düsteren Szenen aus einem heiteren Milieu voll Frühlingslust und Liebesglück herausgearbeitet sind. Der Dichter hat starke Gegensätze geschaffen, die dem Musiker reichlichst Gelegenheit geben, verschiedene Stimmungen auszumalen. Wort und Ton scheinen aus einem Gusse. Seine Musik s p r i c h t und zur größeren Deutlichkeit bediente er sich charakteristischer Leitmotive. Aus dem Zeitstile der Handlung ergaben sich vielfach geschlossene Formen, die der Komponist mit schöner Melodik und schlichter, im Geiste der Diatonik empfundener Harmonik erfüllte. Um so einschneidender wirkt die bei den leidenschaftlichen Szenen auftretende moderne Chromatik. Geschickt behandelt Rosegger das Orchester. Zu den interessantesten Stellen der Partitur gehört die grause Tonmalerei der suggestiven, dämonischen Kraft. Er bewies mit Klangphänomenen und monoton sich wiederholenden Motiven, daß das heikle Problem einer bühnenwirksamen Schilderung der Hypnose nur mit musikalischen Ausdrucksmitteln zu lösen ist. Der Hauptvorzug des Künstlers Sepp Rosegger ist sein starkes T e m p e r a m e n t. Mit diesem hielt er den Hörer bis zum letzten d moll-Schmerzensschrei seines schwarzen Doktors in Atem. So errang das Werk einen großen und ehrenvollen Erfolg. Die gute Wiedergabe schien übrigens auch unter dem suggestiven Einflusse des Dichterkomponisten zu stehen. Alles überragte jedoch Herr *Theo Werner* in der Titelrolle. Sepp Rosegger wurde mit Beifall und Lorbeer überschüttet. **Julius Schuch.**

Kritische Rundschau

Dessau. In der Hofoper ist neu einstudiert Webers „Euryanthe" zum erstenmal in der Bearbeitung von *Hermann Stephani* in Szene gegangen. Der Bearbeiter ließ es sich angelegen sein, unter Ausschaltung des Einflusses bestimmender Schicksalsmächte, wie er in der Vorrede selbst sagt, die wesentlichen Teile der Vorgänge äußerlich fester und innerlich begründeter zu verknüpfen, das Ganze also mehr zu vermenschlichen. Ob die Oper mit ihrer köstlichen Musik sich in dieser Neubearbeitung öfter auf den Spielplänen unserer Theater zeigen wird, ist eine Frage, die nur die Zeit entscheiden kann. Einen gelinden Zweifel daran vermag man um so weniger zu unterdrücken, als sich der dramatische Nerv des Ganzen auch in dieser Bearbeitung noch gar zu schwach erweist. *E. H.*

Elberfeld-Barmen. Das vom neuen Direktor des Elberfelder Stadttheaters, *A. von Gerlach*, angekündigte, vielverheißende Programm ist fast lückenlos durchgeführt worden. Den Höhepunkt erreichte die Spielzeit in einer trefflich gelungenen Ringaufführung unter *Pitteroffs* musikalischer und *Thaelkes* szenischer Leitung (J. Kiefer: Wotan, L. Boeling: Fricka, Brünnhilde). — *Humperdincks* Königskinder gelangten hier zur rheinischen Erstaufführung. Der Erfolg war glänzend: in vier Wochen neun immer ausverkaufte Vorstellungen. — Von wiederbelebten, älteren Werken vermochten sich Robert der Teufel, Lucia von Lammermoor nicht mehr auf dem Spielplan zu halten. — Daß A. v. Gerlach redlich bemüht ist, die Bühne zu einer Erziehungs- und Kunstanstalt zu machen, geht am besten daraus hervor, daß er der seichten Operette, soweit er sie nicht ganz ausschalten durfte, nur ein bescheidenes Plätzchen in dem mustergültigen Spielplan eingeräumt hat. — Die Darbietungen der *Barmer* Bühne verdienen unter Hofrat *O. Ockert* in jeder Hinsicht volles Lob. Außer bekannten Repertoireopern hörten wir fast alle Werke R. Wagners. Dank ganz vorzüglichen Leistungen einheimischer Kräfte (Löltgen: Siegmund, M. Kahler: Brünnhilde, Fränkel: Wotan, Kraus: Alberich) mußte der Ring in kurzer Zeit dreimal bei ausverkauftem Hause aufgeführt werden. — Als Neuheit gab es: Robins Ende von *Künneke*. Recht gelungen sind die Ensemble- und Chorszenen, die Quartette. Die Instrumentierung ist leichtflüssig. Da auch der stark beschäftigte Chor nicht übel abschnitt, hinterließ das Werk einen freundlichen Eindruck. — Das Hauptereignis war die in wenigen Wochen achtmal gegebene Ausstattungsoper: Quo vadis von *Nougues*. Wenn auch die Petrusszene und der Tod des Petronius musikalischen Wert besitzen, so liegt die Hauptanziehungskraft doch in den packenden, effektvollen Bühnenbildern (aus der Zeit der Christenverfolgungen unter Nero), zumal dann, wenn sie so malerisch dargestellt sind, wie es in Barmen der Fall war. *H. Oehlerking.*

Karlsruhe. Es geschehen Zeichen und Wunder, oder besser: die Zeichen mehren sich. Bei den „Fürstenabenden" im Karlsruher Höftheater wurden zwei Werke moderner Komponisten aufgeführt! *Pfitzners* „Armer Heinrich" und der „Rosenkavalier" von *Strauß*. Zwar nicht vor dem deutschen Kaiserpaar, dies zog „Fidelio" und das Schauspiel „Glaube und Heimat" vor. Aber vor dem König und der Königin von Schweden gingen Pfitzners und Straußens so verschiedenartige und doch durch das Band echter Kunst geeinte Opern in Szene. Die Karlsruher sollen in allen Veranstaltungen sehr gut abgeschnitten haben und dem Intendant Dr. *Bassermann* ist vor allem durch den deutschen Kaiser viel Lob gespendet worden, das sich auch auf die Leistungen von Solisten, Orchester und Chor der Oper erstreckte. Ich selber habe eine Aufführung des Rosenkavaliers in Karlsruhe gesehen und davon einen vortrefflichen Gesamteindruck bekommen, wenn auch ein mehr als ungünstiger Platz die Beurteilung der Einzelleistungen beeinträchtigte. Hier sind Frl. Bruntsch in der Titelrolle und Frau Lauer-Kottlar als Feldmarschallin hervorzuheben. Auch Gorkoms Faninal schien gut charakterisiert, weniger wußte den Charakter im ganzen Franz Roha als Baron Ochs zu treffen. Ausgezeichnet hielt sich das Orchester unter *Alfred Lorentz*, der die leichte geschmeidige Hand als Dirigent für das Werk zeigte. Schon das hinreißende Vorspiel wirkte außerordentlich. Nach dem ersten Eindruck auf der Bühne zu urteilen (nur der kommt bei Strauß entscheidend in Betracht), ist der erste Akt des Rosenkavaliers ein Meisterwerk, textlich wie musikalisch, das sich den ganz wenig großen Taten auf dem Gebiete der komischen Oper an die Seite stellen kann. Ein prachtvolles Bild von außerordentlicher Lebensfülle und Reichtum, in dem Text und Musik eins geworden sind. Man hat dann weiter den Eindruck, als ob Strauß eigentlich über den „Einakter" nicht hinausgekommen sei. Der zweite Akt scheint mir ein Stück für sich, noch mehr der dritte. Mit dem weiß man, bis auf den berühmten Schluß, z u n ä c h s t wirklich nichts Rechtes anzufangen. Gespannt war ich auf die Wirkung des Duetts; daß unsere Gelehrten über die „Melodie" wieder stolpern würden, war vorauszusehen. Aber als D r a m a t i k e r konnte Strauß kaum genialer verfahren, als mit diesem Volksliedchen. Das ist der Höhepunkt, der Schlußstein für die beiden, ach so jungen Liebenden. Das tapfere schlichte Wiener Mädchen hat sich von einer unwürdigen Verlobung mit Mut und Entschlossenheit befreit, der kaum erwachte Oktavian ist aus dem Irrtum einer Liebesaffäre zu ihr geflüchtet. Zwei „Kinder" haben hier ihre Herzen entdeckt, und lassen ihre frei gewordenen n a t ü r l i c h e n Gefühle ausströmen. Es

war vielleicht der einzig schöne Augenblick ihrer Liebe, die kaum ihr Leben überdauern wird. Hierin zeigt sich die Psychologie des genialen Schöpfers, der gegenüber sich abgegriffene Schlagworte wie trivial, ordinär-volkstümlich wirklich dürftig ausnehmen und nur von absoluter Phantasielosigkeit ihrer Schreiber zeugen. Die Hauptperson, eine in der Oper neue Figur, ist die Feldmarschallin. Daß sie nach dem ersten Akt so gut wie verschwindet, scheint mir ein Hauptfehler der Dichtung. Die „gefürchteten" Walzer spielen keine dominierende Rolle. Ein Kompliment dem Karlsruher Publikum, das vor allem dem ersten Akt aufrichtigen, lebhaften Beifall zollte. *Oswald Kühn.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Wie die Zeitungen zu melden wissen, ist in *Bayreuth* ein Komitee in Bildung begriffen, das nun, da die gesetzliche Schutzfrist für die Wagnerschen Werke abläuft, durch gütliche Vereinbarung das *Parsifalmonopol* für Bayreuth erhalten will. Doch hätten bisher von den großen Bühnen nur die Münchner Hoftheater bestimmte Zusagen gegeben, Parsifal nicht aufzuführen. Andere Hofbühnen nähmen noch eine abwartende Haltung ein. (?) — Nach der „Berl. Morgenpost" soll auch in diesem Sommer der „Parsifal", der bisher in der alten Inszenierung Richard Wagners gespielt wurde, szenisch und dekorativ neu ausgestaltet werden. Besonders der zweite Akt mit Klingsors Zaubergarten und dem Chor der Blumenmädchen soll nach den Entwürfen Siegfried Wagners, deren Ausführung dem Maler Brückner in Koburg übertragen worden ist, in der geänderten Form einstudiert werden.

— *Karl Weis*, der Komponist des „Polnischen Juden", hat eine neue Oper beendet, die den Titel „1870" führt. Das Buch stammt von Dr. Viktor Joß.

— Unter dem Protektorat der Königin von Rumänien hat sich ein *Bungert-Bund* gebildet, der agitatorisch für die Werke August Bungerts, insbesondere für seine „Homerische Welt", wirken will.

— „Monsieur Bonaparte", eine dreiaktige heitere Oper von *Bogumil Zeppler*, hat in Leipzig die Uraufführung erlebt.

— Ein Melodram von *Richard Strauß* nach Uhlands Gedicht „Das Schloß am Meere" ist soeben im Verlag Fürstner erschienen. Das Werk ist schon 1899 komponiert und wurde von Possart und Staegemann nach dem Manuskript mit großem Erfolg aufgeführt. Auf vielfach geäußerten Wunsch hat sich Strauß entschlossen, das Melodram im Druck erscheinen zu lassen.

— Auch in *Kaiserslautern* sind Humperdincks „Königskinder" unter Kapellmeister Scheyders Leitung aufgeführt worden. Scheyder geht von 1912 ab als I. Kapellmeister nach Plauen.

— Zwei Opern „La Jota" von Raoul Laparra und „Glücksschleier" von *Charles Pons* haben ihre Uraufführung in der „Komischen Oper" zu *Paris* erlebt. (Laparra hat vor einigen Jahren mit der Oper „La Habanera" debütiert.)

— *Chabriers* Oper „Gwendoline" ist an der Großen Oper zu *Paris* nach fast 20jähriger Pause neu einstudiert worden.

— *Modest Mussorgskys* Oper „Boris Godunow" hat ihre Erstaufführung am Kgl. Opernhaus zu Stockholm erlebt.

— Zwischen dem Berliner Hofopernsänger *Rudolf Berger* und einem englischen Impresario schweben Verhandlungen, die dahin zielen, Herrn Berger für eine einjährige Tournee durch Neu-Seeland, Australien und Süd-Afrika zu gewinnen. Der Künstler soll den „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Walther v. Stolzing" in englischer Sprache singen. *Clarence Whitehill* und *Allen C. Hinkley* vom Metropolitanopernhaus in New York werden für diese Tournee als Sänger noch genannt.

— In Lisse in Holland hat unter der Direktion von Karl Philippeau aus Haarlem das historische Singspiel (3 Akte) „Die Maienkönigin" von dem Wiesbadener Musikdirektor *Otto Wernicke* mit großem Erfolge eine Aufführung erlebt. Es ist dasselbe Werk, bei dessen erster Aufführung vor der Königin Wilhelmine in Gravenhage der Komponist zum Ritter des Oranje-Nassau-Ordens ernannt wurde. *L. W.*

— *Hebbels* „Judith" wird nun auch als Oper auf der Bühne erscheinen, und zwar haben sich — zwei Italiener von dem Drama anregen lassen. Der Schriftsteller G. Drovetti hat die Tragödie auf zwei Akte zusammengedrängt und der Komponist Pagella ist nun mit der Vertonung des Librettos beschäftigt.

*

— Der Konzertverein *München* wird auch im Sommer wieder eine Reihe von Festkonzerten veranstalten, deren Leitung *Ferdinand Löwe* übernommen hat. Das Gesamtprogramm soll in der Hauptsache die „Symphonie und die symphonische Dichtung" umfassen. Auf dem Gebiete der symphonischen Dichtung werden, neben Werken von Richard Strauß, mit Rücksicht auf Franz Liszts hundertsten Geburtstag (22. Oktober 1911) besonders auch Kompositionen dieses Meisters zur Aufführung gebracht werden.

— Das Hoftheater in *Braunschweig* wird im Oktober eine *Liszt-Feier* kurz vor der großen Feier in Heidelberg veranstalten. Das Programm bringt am ersten Abend: „Faust"-Symphonie, Es dur-Konzert, „Tasso"-Symphonie, am zweiten: „Die Legende der heiligen Elisabeth", szenisch dargestellt nach einem Entwurf von Egbert v. Frankenberg, am dritten: „Die Graner Festmesse" und am letzten Abend „Lohengrin". Dirigent ist der neue Hofkapellmeister *Richard Hagel*, die Regie führt der ebenfalls neuernannte Oberregisseur Dr. Hans Waag.

— In *Karlsruhe* ist das wichtigste Ereignis der verflossenen Konzertsaison die Aufführung von Beethovens großer Messe nach 23jähriger Pause durch den Bach-Verein zu bezeichnen.

— Eine *Wilhelm-Berger*-Gedächtnisfeier veranstaltete die Hochschule für Musik in Mannheim. Nach einleitenden Worten, die der Direktor der Anstalt, Herr Zuschneid, dem Andenken des so früh verstorbenen Tondichters widmete, kamen in ausgezeichneter Wiedergabe die großen Variationen für zwei Klaviere (Rehberg mit seiner Schülerin Frl. Feinmann), die dritte Violin-Klaviersonate (Davisson und Rehberg), Lieder (Frl. Helene Wagner) und Frauenchöre zur Aufführung. Die Veranstaltung machte auf die zahlreiche Zuhörerschaft einen sichtlich tiefen Eindruck.

— Am 30. April führte Herr *Wolfram Humperdinck*, ein Sohn des bekannten Komponisten und Schüler von Hans F. Schaub, mit einem aus Mitgliedern der Berliner Komischen Oper und Herren und Damen der Grunewalder Gesellschaft bestehenden Orchester ein Jugendwerk seines Vaters: Präludium zu Schillers „Lied von der Glocke" auf. Der junge Künstler erwies sich als temperamentvoller Dirigent und feinfühliger Musiker.

— *Felix Woyrschs* Violinkonzert „Skaldische Rhapsodie" ist in Berlin von Frl. Berta Fuchs und in Leipzig von G. Havemann gespielt worden.

— In *Baden-Baden* ist unter Leitung von Kapellmeister Paul Hein *Vinzenz Reifners* Tondichtung „Frühling" aufgeführt worden. Diese gesundehrliche Naturschwärmerei, die frei ist von aller tiefgründigen Reflexion, hinterließ in der frischen Interpretation einen äußerst günstigen Eindruck. In grellem Gegensatz zum „Frühling" stand das Volksmärchen „Kikimora" von *Ljadow*, eine bizarre Groteske, die zum Teil einen Heiterkeitserfolg hatte; ob das Ljadow bezwecken wollte? *Debussys* durchsichtige, wesenlose „Nuages" (aus den „Nocturnes") und *Baußnerns* „Champagner-Ouvertüre" fanden dankbare Aufnahme. Der Brüsseler Tenor *Laffitte* hatte carusoähnlichen Erfolg. *—d.*

— In seinem 42. Orgelkonzerte in der Marienkirche zu *Zwickau* hat *Paul Gerhardt* Variationen über ein Originalthema von Joseph Haas zur Uraufführung gebracht und ferner erstmalig *S. Karg-Elerts* Choralimprovisationen sowie die große Romantische Fantasie von *Roderich v. Mojsisovics* gespielt.

— Der Altonaer Lehrergesangverein hat unter Leitung von Prof. Dr. Rich. Barth *Th. Streichers* Männerchorwerk „Die Schlacht bei Murten" (mit Baritonsolo und großem Orchester) aufgeführt.

— Konzertorganist Otto Burkert hat in *Brünn* einen „*Mojsisovics*-Orgelvortrag" veranstaltet, der ausschließlich Kompositionen des deutsch-österreichischen Tonsetzers enthielt und von großem Erfolge begleitet war. Hierbei kamen u. a. „Zwei geistliche Lieder für Gesang, Violine und Orgel" op. 34 zur Uraufführung aus dem Manuskripte.

— *Max Regers* neueste Komposition (Opus 119) betitelt sich „Weihe der Nacht" und ist für Männerchor, Orchester und Altsolo geschrieben. Das Werk, dessen Text von Hebbel stammt, ist der Konzertsängerin Frau Gertrud Fischer-Maretzki gewidmet.

— Das vom Klingler-Quartett aufgeführte neue Streich-Quartett von *Friedrich Gernsheim* erscheint im Verlage Simrock.

— Im Verlage Tischer & Jagenberg ist das neue Orchesterwerk, eine Tanzfantasie von *Julius Weismann*, erschienen, das bereits in Leipzig und Nürnberg Manuskriptaufführungen erlebt hat.

— Beim *Sheffielder* Musikfest hat Sir Henry Wood Georg Schumanns dramatische Kantate „Ruth" zum erstenmal in England aufgeführt. Die Ensembles fielen dem Yorkshire-Chor zu. Von sonstigen Werken sind die Schlußszenen aus dem „Ring des Nibelungen", Solo- sowie Ensembleszenen aus „Parsifal" und die Wiedergabe von Brahms' „Schicksalslied" zu erwähnen.

— Deutsche Künstler haben in *Genua* und *Mailand* mit Modernen Konzerten schönen Erfolg gehabt. Mitwirkende waren Frau Hildegard Bossi-Sigel, Frau Ida Hofmann-Oedenkoven, Pianoforte, Adolf Oeckler (Nürnberg) Tenor und Constantin Brunck.

— *Milwaukee* rüstet sich zu seinem großen Sängerfest in den Tagen vom 22.—25. Juni. Als Solist wirkt auch einer unserer bedeutendsten, in seiner Art einzig dastehender Sänger und Vortragskünstler *Ludwig Heß* mit, der Wagner, Schubert, Schumann und nicht zu vergessen Hugo Wolf singen wird. 3500 Chorsänger werden sich zu diesem Fest zusammenfinden.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Musik-Professuren an deutschen Universitäten.* Das an der Universität *Leipzig* soeben begründete und mit dem mehrjährigen dortigen Extraordinarius Prof. Dr. *Hugo Riemann* besetzte Ordinariat für Musikwissenschaft erfüllt nicht nur eine alte Forderung der breiten, musikfreundlichen Kreise der Musikstadt Leipzig, sondern erhebt das eine der Extraordinariate, die längst dort bestanden (früher wirkten auf diesen nebeneinander Oskar Paul und Hermann Kretzschmar), zum ordentlichen Lehrstuhl, wie ihn von reichsdeutschen Universitäten Berlin (Hermann Kretzschmar, seit 1904 als Spittas Nachfolger) und München (Adolf Sandberger), in Deutsch-Oesterreich Wien (Fr. Adler) und Prag (Rietsch) längst besitzen, früher übrigens auch Straßburg (Jakobsthal †). Außerordentliche Professuren für Musikwissenschaft bestehen an mehreren deutschen Universitäten; an einigen (z. B. Tübingen, Rostock, Heidelberg) sind sie mit dem Posten des Universitäts-Musikdirektors verbunden und einige Inhaber desselben — man braucht nur an Namen wie Thierfelder in Rostock, Kauffmann (jetzt Volbach) in Tübingen, Wolfrum in Heidelberg zu erinnern — haben sich große Verdienste um die musikalische Note im akademischen Leben erworben. In Leipzig folgte auf den 1904 nach Berlin berufenen Prof. Hermann Kretzschmar, den Nachfolger Prof. Dr. Langers, als Universitäts-Musikdirektor der geniale Max Reger, den 1909 Prof. Friedrich Brandes ablöste. Außerdem wirkt dort noch als außerordentlicher Professor der bekannte Musikhistoriker Dr. A. Prüfer wie in München neben Sandberger Prof. Dr. Hermann Freiherr v. d. Pfordten.

Ludwig Fränkel.

— *Zur Tantiemenfrage.* Durch die Presse ist in letzter Zeit die Nachricht gegangen, daß das zwischen der *Wiener Gesellschaft der Autoren,* Komponisten und Musikverleger und der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) bestehende Abkommen, wodurch beide Gesellschaften sich gegenseitig die Vertretung der ihnen zustehenden Aufführungsrechte übertragen haben, auf den 31. Dezember 1911 von ersterer Gesellschaft gekündigt worden ist. Diese Tatsache ist zutreffend. Unrichtig sind jedoch die daran geknüpften Behauptungen, daß die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer nicht in der Lage sei, die über den 31. Dezember 1911 hinaus laufenden Genehmigungen, betreffend die Aufführung von Werken des österreichischen Repertoires, einzuhalten, noch von jetzt ab über diesen Zeitpunkt hinaus gültige Aufführungsgenehmigungen zu erteilen. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hätte die Interessen der deutschen Musikpflege, deren Berücksichtigung sie von jeher als ihre Hauptaufgabe erachtet hat, schlecht gewahrt, wenn sie nicht für den Fall einer Kündigung des österreichischen Abkommens Sorge dafür getragen hätte, daß die Konzertveranstalter, die Gebührenverträge mit ihr schließen, auch für die volle Dauer dieser Verträge ungehindert das gesamte ihnen zugesicherte Repertoire benutzen können. Bei den Kartellverhandlungen mit den Vertretern der Wiener Autorengesellschaft wurde ausdrücklich vereinbart, daß auch trotz der Endigung des Kartells alle über den Zeitpunkt der Endigung hinaus laufenden Gebührenverträge ihre volle Gültigkeit behalten sollen. Diese Vereinbarung ist durch eine Bestimmung (des § 12 des deutsch-österreichischen Gegenseitigkeitsabkommens) festgelegt worden. Es geht daraus hervor, daß die Konzertveranstalter, die bis 31. Dezember 1911 Verträge mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer abgeschlossen haben, auch für die ganze Dauer dieser Verträge ungehindert das Repertoire der Wiener Autorengesellschaft weiter benutzen können. Solche Konzertveranstalter, die bis zum 31. Dezember 1911 keinen Vertrag mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer abgeschlossen haben, werden dagegen in Zukunft damit zu rechnen haben, daß sie unter Umständen von beiden Gesellschaften gesondert Aufführungsgenehmigungen erwerben müssen. — Die Trennung der Oesterreicher von ihren deutschen Kollegen ist bedauerlich, um so mehr, als alle Faktoren jetzt zusammenstehen sollen im Kampfe um gesetzlich garantierte Rechte.

— *Von den Konservatorien.* Auch am Großherzogl. Konservatorium zu Karlsruhe wird *Jaques-Dalcrozes* Methode der rhythmischen Körperbewegung mit Ernst und Eifer gepflegt. Zwei öffentliche Vorführungen der verschiedenen Klassen unter der Oberleitung von Frau Hofrat Ordenstein erregten großes Interesse.

— *Musikalische Sachverständige für Thüringen.* Für die thüringischen Staaten sind der Direktor der Großherzogl. Musik- und Orchesterschule in Weimar Prof. Waldemar v. Baußnern, der Musikdirektor der akademischen Konzerte in Jena, Prof. Fritz Stein, Musikdirektor Camillo Schumann in Eisenach zu Mitgliedern, und der erste Lehrer an der weimarischen Musikschule, Karl Rorich, zum stellvertretenden Mitglied der gemeinschaftlichen Sachverständigenkammer für Werke der Tonkunst in Weimar ernannt worden.

— *Musikalische Volksbibliotheken.* Der unermüdliche Vorkämpfer für die musikalischen Volksbibliotheken, *Paul Marsop,* hat jetzt im *Grazer* Richard-Wagner-Verein einen Vortrag über dies Thema gehalten. Es wurde beschlossen, unter Führung des Wagner-Vereins einen großen Ausschuß aus Vertretern aller künstlerischen Vereine und aus Kunstfreunden zur Gründung einer derartigen Volksbibliothek nach Münchner Muster zu bilden.

— *Vom Verlag.* Ein neuer Musikverlag „Jungdeutscher Verlag", Kurt Fliegel & Co., Berlin W 10, Margaretenstr. 8, ist von Kurt Fliegel, dem Gründer und Leiter des „Jungdeutschen Opern-Preisausschreibens", gegründet worden. Der Verlag beabsichtigt den Verlag und Vertrieb musikalischer, musikalisch-dramatischer und theoretischer Werke und hat bereits Werke von Gustav Brecher, Oskar Fried, Julius Bittner, Hans Herrmann, Alfred Sormann u. a. erworben.

— *Konzertbureau.* Das Münchner Konzertbureau Emil Gutmann errichtet ab 1912 ein Zentralbureau in Berlin unter Beibehaltung eines Zweigbureaus in München.

— *Denkmalpflege.* Auf dem St. Hedwigsfriedhof in Berlin ist ein Grabdenkmal für *Joseph Sucher* enthüllt worden. Das Denkmal besteht in einem großen Granitblock, an dem in Bronze das wohlgetroffene Porträt des einstigen Wagner-Dirigenten angebracht ist.

— *Preisausschreiben.* Wie aus *Köln* gemeldet wird, waren auf das vom Rheinischen Sängerbunde erlassene Preisausschreiben zur Vertonung eines Sängergeleitspruches hin insgesamt 27 Kompositionen eingelaufen, von denen jedoch, nach dem Urteil der zur Prüfung eingesetzten musikalischen Kommission, nicht eine einzige prämiert oder zum Bundesgruß bestimmt werden konnte. Das Preisrichterkollegium beschloß daher, den Vorstand des Rheinischen Sängerbundes zu ersuchen, er möge Prof. Zöllner mit der Vertonung eines Bundesgrußes betrauen. — Das ist entschieden besser, als Mittelmäßiges zu prämieren, bloß um „den Preis" verteilen zu können. (Siehe Walzer der „Woche"!)

— *Preiserteilung.* Aus New York wird gemeldet: Der Musikprofessor *Parker* und der bekannte Librettist Hooker haben den Preis von 10 000 Dollar erhalten, der von der Metropolitanoper für die beste Oper in englischer Sprache von einem amerikanischen Komponisten ausgesetzt war. Es hatten sich im ganzen 33 Komponisten um den Preis beworben. Die Oper trägt den Titel „Mona" und behandelt eine Druidengeschichte aus den Tagen der römischen Herrschaft in England.

* * *

Personalnachrichten.

— *Joseph Stransky* ist für die Leitung der Konzerte des Philharmonischen Orchesters in New York für die kommende Saison verpflichtet worden. Der Berliner Konzertverein hat Herrn Stransky einen einjährigen Urlaub bewilligt. (Die Konzerte des Vereins fallen daher in der nächsten Saison aus; der Konzertverein wird sie für die Saison 1912/13 wieder aufnehmen.)

— Kapellmeister *Otto Lohse,* der erste Kapellmeister der Kölner Oper, der ein Engagement an die Berliner Kurfürstenoper abgelehnt hat, wird, wie die Zeitungen melden, voraussichtlich nach *Brüssel* übersiedeln. Er soll am Brüsseler Monnaietheater Nachfolger von Sylvain Dupuis werden, der als Direktor des Konservatoriums nach Lüttich gehen wird.

— Kapellmeister *Eugen Gottlieb,* der kürzlich den Nibelungenring an dem Kgl. Theater zu Madrid zur Aufführung brachte, ist auf drei Jahre als erster Kapellmeister vom Stadttheater Bremen verpflichtet worden.

— Der stimmgewaltige Stuttgarter Kammersänger *Oskar Bolz* ist von Dr. Löwenfeld von 1912 ab für das Hamburger Stadttheater verpflichtet worden.

— Die Philharmonische Gesellschaft in Bremen hat den Violinvirtuosen *Leopold Premyslav* in Zürich als ersten Konzertmeister engagiert.

— Kammersängerin *Elsa Hensel-Schweitzer* hat sich nach zehnjährigem Wirken an der Frankfurter Oper als „Tosca" verabschiedet; sie will sich fernerhin nur Gastspielen und Konzertaufgaben widmen. Die Abschiedsvorstellung gestaltete sich zu einem Triumph für die Sängerin.

— Ungünstige Nachrichten über *Carusos* Stimme tauchen in letzter Zeit von neuem auf. Der Künstler klagt in London, wo er von Amerika angekommen war, über eine Stimmbänderlahmheit, die ihn 300 000 M. kostet. Er wird im Sommer überhaupt nicht singen und ihn in Florenz verbringen, wo er ausschließlich der Wiederherstellung seiner Stimme leben will. Er hofft, im November sein Engagement in New York wieder aufnehmen zu können.

— *Enrico Bossi* hat am 25. April seinen 50. Geburtstag begangen.

— In Leipzig ist im Alter von 70 Jahren Prof. *A. Reckendorf,* Lehrer am Konservatorium, gestorben.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

UND Sie wollen ihm helfen?“ fragte Susanne, indem sie an Sieberts hoher Gestalt hinaufsah und leise seinen Arm drückte.

„Ja, daß des Meisters Werke den Weg in die Welt finden, dazu will ich nach meinen schwachen Kräften helfen so viel ich kann.“ Es klang wie ein feierliches Gelöbnis von Paul Sieberts Lippen.

* * *

Des andern Tages — man war ziemlich spät nachts in Jaen angekommen — erhielt Susanne in aller Frühe einen Brief Sieberts. Mit der Probe zum „Prometheus“ war es nichts, Siebert war mit dem ersten Morgenzuge nach Weimar gefahren, „Susanne wisse ja, in welch dringender Angelegenheit.“ Susanne las zwischen den Zeilen, daß Siebert durch eine rasche Erledigung der Angelegenheit und energisches Zureden einen etwaigen neuen Ueberfall der aufgeregten Frau in Jena verhindern wollte. Er schrieb ihr weiter, daß er mittags zur Tafel im Bären wieder zurück sein wolle und sie bitte, an ihrer Seite einen Platz für ihn zu reservieren.

Susanne verwand die Enttäuschung so gut es ihr möglich war und ging, nachdem sie ihr Frühstück eingenommen hatte, den hübschen Weg an dem Prinzessinnenschlößchen vorbei gegen die Landgrafenhöhe. Ihr als Oesterreicherin, die gelegentliche Bergtouren nicht verschmäht, kamen die Hügel, zwischen denen Jena eingebettet liegt, recht zahm vor, am zahmsten aber der Repräsentant der Studentenschaft, dem sie auf ihrer einsamen Promenade begegnete und der in philisterhaftem Ernste, mit einem Buch in der Hand, an ihr vorüberschritt.

Nachdem sie dann noch, dem Flußlaufe folgend, das Haus „zur Tanne“ gesehen, in welchem Goethe den „Erlkönig“ gedichtet hat, lenkte sie ihre Schritte zum Dom, wo die vormittägige Probe der „Graner Festmesse“ unter des Meisters Leitung stattfinden sollte. Sie traf unweit desselben mit Michael zusammen, der über die Abwesenheit Sieberts lamentierte. Der Zusammenhalt im Arrangement sei gelockert, die Harfe habe ganz und gar abgesagt — unüberwindliche Hindernisse — und da der Künstler nicht kam, so hatte man auch kein Instrument —, da habe sich Herr Frundsberg endlich bereit erklärt, die Harfenpartie auf einem Klavier zu spielen, das eben erst auf den Chor hinaufgeschafft wurde.

Susanne erschien das schwindsüchtige Instrument wenig vertrauenerweckend, um so mehr staunte sie über die reinen, harfenartigen Töne, die Frundsberg ihm abgewann, als das von arpeggierten Akkorden umsponnene Motiv des Agnus Dei einsetzte. In der Lockerung der Finger und Handgelenke liegt das Geheimnis des Anschlages — und das Geheimnis, wie man diese Lockerung erreicht, liegt in den vielen, vielen Stunden planmäßiger Uebung von Jugend auf. Uebung ohne das richtige Grundsystem führt nie zu diesem Resultat. Das Wort Goethes über das Technische der manuellen Kunst deutet als Ziel täglicher Uebung an: „Und nach und nach kommt der Verstand, unmittelbar in deine Hand“. Dies trifft vor allem auf den Pianisten zu.

* * *

Die großherzogliche Familie war auch in Jena eingetroffen und wohnte mit Interesse der Probe bei. Um ein Uhr fand eine große Tafel im „Bären“ statt, wozu die Solisten geladen waren und bei welcher auch der Schülerkreis aus Weimar, an der Spitze die beiden Vögelchen, erschien. Auch die räudigen Schäflein aus dem „Russischen Hof“ wagten es wieder, aufzutauchen, in der Hoffnung, ihre erschütterte Position nach und nach wieder zu befestigen, nur Timoni und Frau Frundsberg fehlten.

Siebert hatte gleich nach der Probe den Meister begrüßt und war mit ihm voran nach dem Speisesaal geschritten, während die Vögelchen sich auf Susanne stürzten. Diese fand dann an der Tafel Siebert an ihrer Seite. Neben ihrem Teller lag ein prachtvoller Rosenstrauß. Sie wurde rot und hob ihn zu ihrem Gesicht empor, um den Duft einzuatmen, aber über die Rosen hinweg trafen sich ihre Blicke mit denen Sieberts. Und während des Essens fühlte sie sich von seiner Fürsorge umgeben — ach, es war ein so reizendes, ihr so neues Gefühl, daß sie sich ihm willenlos hingab.

Würde sie nicht ohnehin bald kommen, die Stunde der Erkenntnis, der Entsagung? — Ein Blümlein am Wege! — durfte sie sich nicht danach bücken?

Nach Tisch zog sich der Meister mit Siebert und Frundsberg zurück, die Vögelchen legten Beschlag auf Susanne und zwangen sie, mit ihnen in einem halb ländlichen Kaffeegarten ein fragwürdiges Gebräu einzunehmen, das zwischen Kaffee und Tee die Mitte hielt. Dann ging es wieder in den Dom zur Aufführung der Messe, die für vier Uhr angesetzt war. Alle Stühle waren besetzt und wie in einem Konzertsaal die Sitze numeriert und verkauft worden. Susanne saß mit den Vögelchen und Siebert in einer Bank hinter einer Anzahl von japanischen Studenten, die, obwohl etwas exotisch aussehend, sich dennoch ganz wie Europäer gaben und höchst intelligent und für die Sache interessiert schienen.

Neben dem Hochaltar saßen auf reservierten Plätzen der Großherzog, der Erbprinz und die Prinzessin und einige Personen ihres Gefolges. Und mit der Aufführung ging es wie immer, wenn ein Werk Liszts das richtige Milieu und die richtigen andächtigen Ohren findet, die offen sind für die unendlich fein empfundenen Stimmungen, aus denen dann die große, alles mitsichfortreißende Stimmung aller dieser Werke hervorgeht.

Man fand sich nach der Aufführung, lebhaft angeregt, vor dem Tore des Domes zusammen, und inmitten der Schülerschar erschien der Bürgermeister von Jena, Liszts intimer Freund, Hofrat Dr. Gille, als Führer durch eine Unzahl schmaler, winkliger Gäßchen bis zu seinem Hause. Und man war, mitten aus dem höchsten Kunstenthusiasmus in eine freundliche, fröhliche Prosa versetzt, denn schon von weitem drang aus dem Gilleschen Garten der Duft von Rostbratwürstchen, die traditionell an diesem jährlich wiederkehrenden Konzerttage der Lisztgemeinde gewidmet wurden, selbstverständlich nicht ohne das dazugehörige Lichtenhainer.

Später erschien Liszt mit Frau v. M. und gegen Abend begab sich die ganze Gesellschaft auf den Bahnhof, um die Rückreise nach Weimar anzutreten. Liszt mit Frau v. M. fuhr erster Klasse, die übrigen verteilten sich in die zweite und dritte, je nachdem sich sympathisierende Geister zusammenfanden. Man ließ der guten Laune die Zügel schießen. Susanne und Siebert saßen mit den Vögelchen in einer Ecke des Coupés, sie tauschten hie und da einen Blick oder einen flüchtigen Händedruck, von den anderen unbemerkt. Die Vögelchen sprachen selbstverständlich von der bevorstehenden Matinee und stellten ihren Antrag, die Proben zum „Prometheus“ in ihrem Salon abzuhalten in so dringender Art, daß eine Ablehnung gar nicht zu motivieren gewesen wäre. Es wurde also die Verabredung getroffen, daß Susanne und Siebert am nächsten Vormittag sich im „Museum“ zusammenfinden sollten.

In Weimar angekommen, nahm Siebert flüchtigen Abschied, er flüsterte Susanne zu, daß er mit Frundsberg sich noch zum Meister begeben müsse.

Daß Frundsberg für diese Nacht ein Unterkommen in der Hofgärtnerei fand und Siebert am nächsten Morgen seinen Auszug von seiner soidisant-Mutter in eine nette Familienpension arrangierte, erfuhr Susanne als sie mit Paul bei den Vögelchen zusammentraf.

Sie hatte, verwirrt von den wechselnden Eindrücken der zwei letzten Tage, keine ungestörte Nachtruhe gefunden, war aber sehr früh aufgestanden, um zu üben. Denn diese zweitägige Pause mußte eingebracht werden, wollte sie zur Probe gerüstet sein. Siebert freilich spielte vom Blatt wie kein zweiter und war überhaupt zu Hause in den Kompositionen des Meisters. Nie hatte sie früher oder später jemand getroffen, der so wenig zu „üben“ schien, und dabei die ganze Klavierliteratur beherrschte. Es lag ihr sehr viel daran, sich vor ihm nicht zu blamieren und sie konnte sich auch sagen, daß das erstmalige Durchspielen bei der Probe sehr gut gelang.

„Man hört es, daß Sie sich vortrefflich verstehen,“ meinten die Vögelchen. Doch Siebert war nicht ganz zufrieden, er feilte da und dort, verlangte schier Unmögliches an rhythmischen Effekten und Forte legato, ein Klingen, einen Ausdruck der einzeln auftretenden Stimmen, der sich dem rezitativen Vortrag eines Sängers näherte, dann wieder bei dem Zusammenspiel der polyphonen Stellen eine Präzision und Kraft, die beinahe Orchesterwirkung hatte. Susanne fühlte sich von seinem Feuer mitfortgerissen, sie leistete mehr, als sie sich je zugetraut hätte. Und rasch atmend, erhitzt und glühend, zufrieden damit, daß sie imstande gewesen war, dem hohen Schwunge von Sieberts Auffassung zu folgen, stand sie neben ihm, als er nun, wiederholt auf die Uhr blickend, in letzten kostbaren Minuten noch Anweisungen für das Studium ihrer Partie gab, dem sie sich andern Tags noch widmen sollte. — Am zweitnächsten Tage schon sollte die Matinee stattfinden und zwar ohne nochmalige Probe, für welche Siebert absolut keine Zeit hatte. „Wir können es riskieren,“ sagte er, Susanne in einen warmen Blick einhüllend, und dann schüttelten sie sich die Hände zum Abschied wie gute Kameraden.

* * *

Susanne war gerade durch das Unausgesprochene in ihrem Verhältnis zu Siebert hochbeglückt. Sich von einer Liebe umgeben, gestützt, gefördert zu wissen, wie sie aus Paul

Sieberts Blicken sprach, erfüllte sie mit Entzücken, — ach, wenn er nur nie m e h r fordern, wenn er nur dabei bleiben würde! Und das Wort Liszts kam ihr wieder zum Bewußtsein: „Dans l'amour il n'y a que les commencements." Ach, wenn dieser Anfang nur fortdauern könnte ohne Ende!

Diese Nacht schlief Susanne vortrefflich und sie nützte den darauffolgenden Tag dazu aus, tüchtig an ihrer Partie zu üben. Gegen Abend machte sie dann einen Spaziergang, der ihre, durch die Arbeit erregten Nerven wieder in das angenehmste Gleichgewicht brachte. Ach — auf diese Weise würde sie wohl etwas zustande bringen, das sah sie. Zeit und Sammlung! Nicht abgelenkt, nicht gequält sein durch Sorgen um den Lebensunterhalt und für das mühsam aufrecht zu erhaltende Renommee. Und ein wenig Sonnenschein, der über den Weg fällt! — Warum sind diese Bedingungen gerade für künstlerisch strebende Menschen meist so unendlich schwer zu schaffen? Brauchen sie die Hemmung widriger Umstände, um daran ihre Kraft zu stählen? Brauchen sie die Fackel des Schmerzes, um hinabzuleuchten in ihr tiefstes Inneres und in das ihrer Mitmenschen? Um dann, wissend geworden, alle Vibrationen der Seele verstehen und wiedergeben zu können?

* * *

Der Tag der Matinee brachte Sturm und abscheuliches Regenwetter und damit für Susanne eine arge Verlegenheit. Sie hatte ihre Toilette beendet und wollte um einen Wagen schicken, doch das schien den kleinen, herbeigeläuteten Kellnerjüngling in sprachlose Verwunderung zu versetzen. Als Susanne ihre Forderung ziemlich kategorisch wiederholte, sagte er endlich: „Einen Wagen wünschen Madame? So ohne weiteres? Den können Sie hier nicht haben, den hätten Sie ehegestern bestellen müssen!"

„Aber das sind ja geradezu gräßliche Zustände! Keinen Wagen! Sie irren sich, das ist ja gar nicht möglich! Was tun denn die Leute hier, wenn es regnet?"

„Sie nehmen Ueberschuhe und einen Regenschirm."

Susanne hatte nach langer Ueberlegung eine dekollettierte Soireetoilette, welche die Arme ganz frei ließ, gewählt, wenn diese auch für den Nachmittag nicht besonders passend schien. Die Toilettenöten ihrer Cousine Berthe Bellamy kamen ihr dabei in Erinnerung. Die Not entschuldigt alles und sie hatte nichts anderes, was nicht die Bewegungen der Arme gehemmt hätte. Sie hatte einige Rosen ins Haar gesteckt, überhaupt ihrer Frisur besondere Sorgfalt gewidmet, und nun sollte sie eine Kaputze über den Kopf ziehen und die feinen Salonschuhe in Galoschen versenken, aus denen sie bei jedem Schritt herausfallen würden. Und dabei würde sie trotz Regenschirm und allen Vorkehrungen doch durchnäßt und zerzaust bei den Vögelchen ankommen, denn das Unwetter war greulich.

Sie drang also mit beweglichen Worten in den kleinen lakonischen Ganymed bei der höheren Instanz des Oberkellners doch noch einmal genauere Erkundigungen in der Sache einzuholen. Das Resultat war höchst überraschend. Irgendwo in einem geheimen Stallverließ des Hotels vegetierten zwei, der Fettsucht verfallene Ponies, sie wurden vor ein winziges offenes Wägelchen gespannt und der Oberkellner erwies sich nicht nur als deux ex machina sondern auch als ganz geschickter Kutscher. In kühnem Schwunge führte er die unter Schirm und Mantel geborgene Susanne direkt unter die Dachtraufe des Vogelschen Hauses. Da nämlich das Gartentor feierlich geöffnet war, übersahen die Ponies den Umstand, daß hier die Fahrstraße zu Ende ging, vollkommen und jagten, in ihrem, seit langer Zeit zum erstenmal wieder aufgestachelten Stallfeuer, den Fußweg entlang mitten durch die per pedes ankommende Lisztschule hindurch. Ihre Landung vor der Wohnungstüre der Vögelchen ging selbstverständlich nicht ohne einiges Aufsehen ab. Die beiden Damen schienen an irgendein welterschütterndes Ereignis zu glauben, das ihre Matinee noch im letzten Moment in Frage stellen könne und kamen mit Schreckenslauten die Treppe herunter, die „Lisztianer" männlicher Kategorie, als sie ein reizendes Füßchen im Lackschuh und durchbrochenen Strumpf sich auf den Wagentritt stützen sahen, eilten herbei, um der, aus ihren Hüllen erstehenden Susanne absteigen zu helfen. — Endlich im Vorraum kam es zur Klärung der Situation. Die Vögelchen stellten Susannen sogleich einen neuangekommenen Hofpianisten aus X. vor, den sie glücklich ergattert hatten, und nannten sie als heute mitwirkende Künstlerin, worauf ihr der Hofpianist, Herr William Wells, galant den Arm bot und sie die Treppe hinaufgeleitete. Oben duftete alles von Rosen und frischem weißem Mull, wie in einem Feenreich der Empirezeit. Sämtliche Bilder, Autogramme, vergilbte Kränze und andere Souvenirs des Liszt-Museums erglänzten in tadelloser Staubfreiheit. Im Musiksalon standen zwei Pianinos, einladend geöffnet, nebeneinander. Es waren schrecklich viele Leute da, es gab kaum einen Platz zum Stehen, geschweige denn zum Sitzen. Und alle diese Menschen übten irgendeine Kunst aus, waren Schriftsteller, Sänger, Violinspieler usw. und größtenteils Pianisten. Um die beiden Pianinos bildete sich ein Cercle. Aufleuchtenden Antlitzes begrüßten die Vögelchen den Meister, der mit Siebert und Frundsberg eintrat. Für ihn war ein großer Fauteuil zurechtgerückt worden, daneben einige schlanke Sessel für Susanne und einige Damen.

Das Konzert nahm seinen Anfang unter den Händen mehrerer jugendlicher Schülerinnen der Vögelchen, die vor Angst starben und deren Blicke hilflos zwischen den Notenblättern und den darübergeneigten, ihnen Mut zuwinkenden, vor Aufregung hochroten Gesichtern ihrer Lehrerinnen hin und her irrten. Es schwebte über dieser kleinen Introduktion der Geist des Hauses, der Geist der Ergebenheit und Bewunderung für den großen Meister, der diesen jugendlichen Seelen eingepflanzt wurde, bis das „Können" einst gleichen Schritt mit dem „Wollen" halten würde. Nach dieser wohlgemeinten und gut ausgeführten Einleitung kamen die ausgewachsenen Klaviergrößen zu Wort. Der „Prometheus" wurde als sehr interessante, anerkennenswerte Leistung Susannens und Sieberts bewundert, Frundsberg ließ einen ganzen Hexensabbat von Oktaven, Terzen und Glissandi los und stellte sich dann aufatmend an das offene Fenster, während ein Sänger das entzückende Lied Liszts: „Wieder möcht' ich dir begegnen", begleitet von dem Hofpianisten, sang. Susanne saß neben dem Meister in dem angenehmen Bewußtsein wirklich gut gespielt zu haben und sah ab und zu lächelnd zu Siebert hinüber, der neben Frundsberg am Fenster stand. Plötzlich sah sie ihn erbleichen und mit sehr frappierter Miene aufmerksam gegen das Gartentor hinblicken. Er ließ Frundsbergs Arm los und begab sich, während der Sänger unter einer Applaussalve schloß, in das Nebengemach. Etwas später, gerade als der Hofpianist William Wells einem kraftvollen Fortissimo das Gesäusel eines entzückenden Pianissimos folgen ließ, hörte man aus dem Vorzimmer aufgeregte Stimmen, deren eine, durchdringende, Susanne zu erkennen glaubte, doch trat blitzschnell wieder Ruhe ein. — Das Konzert nahm seinen Fortgang, es waren Perlen hohen Könnens, die hier dem Meister zu Füßen gelegt wurden und welche das inspirierende Feuer seiner Gegenwart in echtem, edlem Glanze erstrahlen ließ. Der Meister schien entschieden sehr angenehm berührt zu sein, und seine Befriedigung spiegelte sich als Triumph in den Gesichtern der Vögelchen wider. Liszt sprach in den Pausen angeregt mit den Künstlern, hie und da eines seiner Bonmots einflechtend, auch manchmal ernster bei einem Gegenstand verweilend.

Als Michael endlich den Wagen meldete, war eben mit zauberhafter Schnelligkeit unter den Händen der Vögelchen im Nebenzimmer ein Teetisch erstanden, doch Liszt lehnte die Einladung verbindlichst dankend ab. Die meisten Anwesenden brachen zugleich mit ihm auf, nur der „intimere" Cercle blieb zurück. Susanne saß neben Siebert auf einem Bänkchen in der Fensternische, beiden gegenüber hatte Mr. Wells sich einen Stuhl herangezogen, er hielt auf den Knien einen Teller mit Brötchen, in der Hand eine Teetasse, sprach heiter und liebenswürdig von seinen Reisen und verschlang mit den Augen Susannens Nacken und Arme.

Die Fröhlichkeit der Gesellschaft war in stetem Steigen begriffen, die Vögelchen flogen wie „Hermann der Rabe" mit immer neuem Mundvorrat herbei, doch als könnte man es nicht zu lange ohne Musik aushalten, belagerten einige die Pianinos und hielten musikalisch-humoristische Vorträge. Sogar Frundsberg schien wie ausgewechselt, es war, als lüfte er zum erstenmal die Maske, die er in Form von Zerstreutheit und allen möglichen interessanten Posen zur Schau zu tragen liebte. Voll der übermütigsten Laune fing er an, den Einzug der Gäste auf der Wartburg zu spielen, während der Sänger, ein Tischtuch als Mantel um die Schultern geschlagen, den Landgrafen gab. Er hatte sich eine hübsche Elisabeth in Gestalt eines der jugendlichen Klaviergänschen ausgesucht, die übrige Gesellschaft, auf den Witz eingehend, kam paarweise zur Tür herein, lachend, hie und da einige Schlagworte des Chors und der Soli singend.

Da man sich in dem kleinen Raum des Musikzimmers nicht frei genug bewegen konnte, dehnte man den Umzug auf die ganze Wohnung aus, alle Türen zum Vorraum öffnend. Da legte sich's plötzlich wie eine Erstarrung auf die ganze lustige Gesellschaft. Mitten in dem fröhlichen Gekicher und Gewühle war an der Stiege eine düstere, unheimliche Gestalt aufgetaucht und versuchte den Eingang in das Musikzimmer zu gewinnen. Es war Frau Frundsberg. Siebert sah sie durch die offene Türe und stand mit ein paar raschen Schritten vor ihr. „Was führt Sie abermals hierher, Madame?" fragte er rauh. „Ich sagte Ihnen schon einmal, daß der, den Sie suchen, nicht hier ist." Doch sie drängte ihn energisch zur Seite.

„Machen Sie Platz, Betrüger!" schrie sie ihn an. „Ich suche Marcel, er ist nicht abgereist, wie Sie mich glauben machen wollten, — er ist hier, ich weiß es jetzt bestimmt, daß er es war, den ich vorhin am Fenster stehen sah, ich erkenne ihn an seinem Spiel!" Doch wie auf eine geheime Verabredung hin stellten sich Frau Frundsberg allerlei Hindernisse in den Weg, bis sie endlich zu dem, plötzlich stumm gewordenen Pianino vordringen konnte. Und dann war der, den sie suchte, verschwunden. (Fortsetzung folgt.)

Besprechungen und Anzeigen

Neue Salonstücke für Klavier zu zwei Händen.

Joseph Weiß: op. 52, No. 2: *Gavotte* 1.50 Mk. Verlag *Schuberth*. (m.) Lese ich den Titel Polka oder Gavotte, dann überfällt mich ein leichtes Grauen, denn in diese Formen wird der meiste und gemeinste musikalische Mist gegossen. Bei Weiß steht es hier zum guten Glück nicht so schlimm; er komponiert viel und wahllos und schmückt sich gelegentlich und unwissentlich auch einmal mit fremden Federn, aber seine Sachen haben immer Eleganz und musikalischen Chic. Zu den vollendetsten Stücken kann man diese Gavotte nicht zählen. Den zwei hübschen Hauptthemen stehen einige unvergorene Gedanken gegenüber, besonders der Schluß ist problematisch.

Erb: *2 morceaux*, op. 52: 1. Valse (2 Mk.; m.), 2. Orientale (1.80 Mk.; m.). Verlag *Glöß, Mühlhausen*. Dieser elsässische Komponist gehört zu den weit über das Mittelmaß hervorragenden Talenten. Die zwei neu erschienenen Stücke zählen nicht zu seinen bedeutendsten. — Doch zeigt der Walzer, daß er mehr als Walzer schreiben kann. Es finden sich keine Trivialitäten darin, sondern feinere, elegante, packende Gedanken. Auch das orientalische Stück ist poetisch empfunden, wenn auch nur ganz wenig exotisch gefärbt.



Kockert, op. 47: *Amorettenständchen*, 1.50 Mk., m.; op. 50: *Valse caprice*, 1.50 Mk., m.—(s.); op. 51: *Idylle*, 1.20 Mk., m.—(s.); op. 54: *„Aus der Biedermeierzeit“*, mit passendem, in diesem Stil gehaltenem, farbigem Titelblatt, 1.50 M. m., und op. 60: *Schlummerliedchen;* m. Alle diese Stücke sind frisch, melodiös, brillant, klangvoll und im Satz geschickt, im Stoff und in den Mitteln aber leider wenig wählerisch, oft gewöhnlich und auch an die französischen Vorbilder erinnernd. Sie erfordern eine leichte Hand und raffinierten Vortrag, der mit verschiedenartigen Spielarten vertraut ist. Der Klavierlehrer mag seinem am Borne klassischer Musik getränkten Schüler zwischenhinein wohl einmal solche Stücke zum Spielen geben, um sein Spiel nach der Seite des pikanten Stakkatos, der Sprünge in der Linken, der elementaren, straffen Rhythmik und Präzision und des temperamentvollen Vortrags auszubilden. Es gibt allerdings für diesen Zweck viel anderes und nobleres Material. — Instrumentiert werden die erwähnten, im *Verlag Parrhysius* (Militärmusikzeitungsverlag) erschienenen Stücke großen Beifall bei Reunionen und Promenadekonzerten finden. Die Valse, Idylle und das Wiegenlied sind übrigens ernster gehalten. *C. K.*

* * *

Rich. Hofmann, op. 129: Elementar-Studien für Violine. Heft I Diatonische und chromatische Studien. Heft II Akkordische Studien, à Heft 2 M. *C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.* Daß eine gesunde Violintechnik nicht nur Fertigkeit der linken Hand in sich schließt, sondern mit einer soliden Bogentechnik Hand in Hand gehen muß, erscheint zwar selbstverständlich, wird aber oft genug im Elementarunterricht nicht genügend berücksichtigt. Es sei deshalb gleich bemerkt, daß die beiden Hefte von R. Hofmann in dieser Hinsicht keine Lücke hinterlassen. Mit großer Sorgfalt sind die Uebungen in allen Tonarten gearbeitet, sie sind nicht zu lang, bringen viel Abwechslung in rhythmischer Hinsicht und fördern die Bogentechnik infolge großer Mannigfaltigkeit in den Stricharten. In erster Lage gehalten, bilden diese Studien einen vortrefflichen Abschluß der Elementarstufe. Sie erfüllen den Zweck, einen festen Grund im Violinstudium zu legen, voll und ganz. Auf solch solidem Grunde läßt sich gut weiterbauen. *H. Schmidt.*

* * *

Rosenkavalier-Walzer. Im Verlag von *Fürstner* in Berlin ist eine besondere Ausgabe der Hauptwalzer aus *Straußens* Komödie für Musik erschienen, die von dem vortrefflichen Bearbeiter der Klavierauszüge Straußscher Werke, *Otto Singer*, mit Geschick arrangiert sind. Und zwar sind die Walzer leicht zu spielen. Interessenten sei diese Ausgabe empfohlen, die freilich nicht das vollkommene Bild gibt, sondern nur wie eine Erinnerung daran anmutet.

— **Ein wiedergefundenes Bildnis des jungen Schiller.** Wir geben hier ein lange verschollen gewesenes Jugendbildnis Schillers wieder, das Dr. Max Rubensohn in Kassel letztes Frühjahr aus seiner Verborgenheit wieder an die Oeffentlichkeit brachte. Gewiß wird jeder, der dieses Bild sieht, seinen Worten beistimmen: „Was an diesem Dichterkopf zunächst jeden Betrachter unwiderstehlich fesselt, das ist die wundervolle jugendliche, fast knabenhafte Frische, die über das Gesicht ausgegossen ist. Wie ein junger Held blickt der Dargestellte kühn und verwegen in die Welt, und wir ahnen es, daß es für diesen Jüngling keine Schwierigkeit gibt, keine Gefahr, die er scheut. Und die geistige Hoheit, der Adel der Seele, die mit diesem jugendlichen Feuer so herrlich verschmelzen, lassen uns auch nicht bange werden um diesen Jüngling, daß ihn je Not und Elend erniedrigen.“ — Das Bild, das vorzüglich erhalten ist und eines der bestgemalten Schillerbilder genannt werden darf, ist dem *„Hausbuch schwäbischer Erzähler“* entnommen; dasselbe ist während Schillers Stuttgarter Zeit entstanden und von einem seiner Freunde aus der Künstlerabteilung der Karlsschule gemalt. Es ist in den Besitz des *Schiller-Museums in Marbach* übergegangen, dessen Sammlung von Originalbildnissen Schillers dadurch wieder um ein ganz hervorragendes Bild bereichert wurde. Dieses über 500 Seiten starke Werk enthält 25 Erzählungen der besten schwäbischen Dichter und Schriftsteller und ist zu dem beispiellos billigen Preis von einer Mark nur vom Schatzmeisteramt des Schwäbischen Schiller-Vereins, Stuttgart, Herdweg 19, zu beziehen. Indem wir dieses Buch, obwohl es kein „musikalisches“ ist, unsern Lesern angelegentlich empfehlen, bemerken wir, daß es vorteilhaft ist, wegen des gleichen Porto — 50 Pfennige — statt eines gleich vier Exemplare zu beziehen.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 16 fällt diesmal aus, nachdem das vorige Heft die 8 Seiten (mit den Stimmen 16 Seiten) starken Schubertiana gebracht hatte.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 4. Mai, Ausgabe dieses Heftes am 18. Mai, des nächsten Heftes am 1. Juni.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Klavierstücke.

Cyril Scott, op. 74: Trois Danses tristes. No. 1. Danse élégiaque. No. 2. Danse orientale. No. 3. Danse langoureuse. B. Schotts Söhne, Mainz.
— op. 75: Deuxième Suite. No. 1. Prélude. 2. Air varié. 3. Solemn Dance. 4. Caprice. 5. Introduction et Fugue. Ebenda.
S. Liapounow, op. 40: Trois Morceaux de moyenne difficulté. No. 1. Prélude. 2. Elégie. 3. Humoresque. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.
Paul Zilcher, op. 81: Weihnachtszeit. Leichte Phantasien über bekannte Weihnachtslieder für Klavier zu 2 Händen; op. 82: für Klavier zu 4 Händen. Fr. Kistner, Leipzig.
Fritz Vögely, op. 7: Fünf kleine Tanz-Phantasien. Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.
A. Rieci-Signorini: Gli Amori Pastorali di Dafne e Cloe. Poema musicale. Carisch & Jänichen, Milano.
Wachs: Album de morceaux favoris. Ebenda.
Lack: Album de morceaux favoris. Ebenda.
Edoardo Serpieri: 6 Composizioni. Ebenda.
Giacomo Setaccioli: 6 Composizioni. Ebenda.
Léon Jessel, op. 209: Siciliano, Charakterstück. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.
— op. 214: Poseidon-Marsch. Ebenda.
Jul. Weismann, op. 32: Sommerland. Fünf Klavierstücke. Wunderhornverlag, München.
Joseph Schmid, op. 66: Nachtgedanken. Drei Klavierstücke. Ebenda.
Anton Beer-Walbrunn, op. 42: Frühlingseinzug. Tonstück. Ebenda.
Joseph Haas, op. 27: Wichtelmännchen. Sechs Tanzmärchen. Ebenda.
Emil Kronke, op. 62: 1. Die Spieldose. 2. Melancolie. 3. Humoreske. Wilhelm Hansen, Kopenhagen.
Claude Debussy: Childrens Corner. Petite Suite pour Piano seul. Éditeurs A. Durand & Fils, Paris.
— Estampes. I. Pagodes. II. La Soirée dans Grenade. III. Jardins sous la Pluie. Ebenda.
— Images, Ire et deuxième Série. · Cloches à travers les feuilles. Et la lune descend sur le temple qui fut. Poissons d'or. Reflets dans l'eau. Homage à Rameau. Mouvement. Ebenda.
Stefan Seidl, op. 109: Prinzregent-Luitpold-Marsch. Verlag Euterpe, München.
Ferruccio Busoni: Fantasia Contrappuntistica. dreioeon al corale „Gloria al Sifurdl nei cieli“ e Fuga a quattro soggetti obligati sopra un frammento di Bach (Edizione definitiva). Breitkopf e Haertel, Lipsia.

(Fortsetzung S. 347.)

IV. Kongress

der

Internationalen Musik-Gesellschaft

London: 29. Mai bis 3. Juni 1911

Unter dem A. H. Protektorate Seiner Kön. Majestät George V

Präsident: The Right Hon. A. J. Balfour, M. P.

29. Mai, Montag, abends 9 Uhr: Empfang im Bureau des Kongresses, 160 Wardour Street, Soho W., durch Messrs. Novello. (Nur auf Einladung.)
30. „ Dienstag, mittags 12 Uhr: Eröffnung des Kongresses in der University of London, Imperial Institute Road, South Kensington.
30. „ nachmittags 3 Uhr: Historisches Kammerkonzert in der Aeolien Hall, 135 Bond Street.
30. „ abends 8 Uhr: Orchester-Konzert (Queen's Hall Orchester) in der Queens Hall, Langham Place, W.
31. „ Mittwoch, vormittags 10 Uhr: Versammlung und Vorträge in der University of London.
31. „ Großes Militär-Konzert.
31. „ nachmittags 3¹/₄ Uhr: Aufführung alt-englischer Kirchenmusik in der St. Pauls Cathedrale.
31. „ nachmittags 4—6 Uhr: Empfang im Mansion House durch die Lady Mayoress. (Nur auf Einladung.)
31. „ abends 8¹/₂ Uhr: Empfang in der Grocers' Hall, Princes' Street, City. (Nur auf Einladung.)
1. Juni, Donnerstag, vormittags 10 Uhr: Versammlung, Vorträge und Diskussionen in der University of London.
1. „ nachmittags 3 Uhr: Vokalmusik-Konzert des Huddersfielder Chorvereins.
1. „ abends 8 Uhr: Orchester-Konzert des „London Symphony Orchestra“. Werke von: Mackenzie, Elgar, Cowen, German, Coleridge-Taylor, Wallace, Bell, Ethel Smyth.
2. Juni, Freitag, vormittags 10 Uhr: Versammlung und Vorträge in der University of London.
2. „ nachmittags 2¹/₂ Uhr: Aufführung moderner Kammermusikwerke (Society of British Composers) in der Aeolien Hall, 135 Bond Street.
2. „ nachmittags 4¹/₂ Uhr: Aufführung alt-englischer Kirchenmusik in der Westminster Cathedrale, Victoria Street.
2. „ abends 7¹/₂ Uhr: Großes Bankett im Savoy Hotel, Strand, W. C. (Nur auf Einladung.)
3. „ Sonnabend, abends 8 Uhr: Große Oper im Covent Garden Theater. Durch freundliches Entgegenkommen von „The Grand Opera Syndicate“ haben ausländische Mitglieder freien Zutritt.

Die ausländischen Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft sind herzlich eingeladen und haben zu allen Funktionen des Kongresses (Vorlesungen, Konzerte, Bankett, Oper usw.) freien Zutritt; deren Familie kann gegen Zahlung von M. **12.50** pr. Person dieselben Vorteile erwerben.

Anmeldungen, Wohnungsgesuche usw., sind an Herrn **Augustus Littleton, 160 Wardour Street, Soho, London,** zu richten.

Klavierstücke.

G. Fránek: Liebeslied. Musikverlag Fritz Baselt, Frankfurt a. M.

Julius Röntgen, op. 60: Dolce far niente. Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Carl Loewe: Das Sühnopfer des neuen Bundes. Passions-Oratorium in 3 Abteilungen nach den Worten der Heiligen Schrift. Klavierauszug. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

Organist Z. Es ist unmöglich, bei jedem Werke den Verlag anzugeben. Wir haben schon oft darauf hingewiesen, daß ein einziger Gang in die Musikalienhandlung genügt, um die gewünschte Auskunft auf direktestem und kürzestem Wege zu erhalten. Wir raten Ihnen, das zu tun.

P. Gh., Innsbruck. Auch Sie verweisen wir auf den obengenannten Weg. In einer Musikalienhandlung werden Sie auch über Standigls Lieder Auskunft erhalten. Wegen Sch. vielleicht in einem Artikel mal Näheres.

An Viele! Im Anschluß an die beiden vorangehenden Notizen bitten wir unsere Abonnenten, wegen Verlag, Preis von Noten oder Büchern sich nicht an die Redaktion der „N. M.-Z.“, sondern stets an die Musikalienhandlungen ihres Wohnortes zu wenden. Es würde dadurch nicht nur der ohnehin durch den Briefkasten stark in Anspruch genommenen Redaktion — keine andere Musikzeitschrift hat den Briefkasten in diesem Umfang — eine Menge Zeit und Mühe gespart, sondern die Frager bekommen Auskunft schneller und durch den mündlichen Verkehr auch ausführlicher. In Fällen, wo keine Musikalienhandlung am Ort ist, erteilen wir natürlich die Auskunft.

Zwanzigjähriger Abonnent in Montreux. Haben Sie in der langen Zeit die Redaktion der „N. M.-Z.“ so schlecht kennen lernen, daß Sie glauben könnten, wir gäben jedem beliebigen Klavierspieler und Kritiker Raum für einen derartigen Angriff auf einen Künstler wie Lamond? Wir danken Ihnen verbindlich dafür, daß Sie bisher „für uns Freunde gesammelt haben“, aber wir bedauern es, nicht von dem Standpunkte aus die „N. M.-Z.“ redigieren zu können, daß ein Artikel in einzelnen Kreisen vielleicht Verstimmung hervorruft. Vielleicht erkundigen Sie sich über die künstlerische Persönlichkeit des Kritikers und Pianisten? Pflegt die „N. M.-Z.“ einseitig nur einen anzuhören? Warum meldet sich niemand öffentlich zum Wort?

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage **nicht** erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 4. Mai.)

B. E., Charl. Was Sie in Ihren Kinderskizzen zusammengestrichelt haben, verträgt noch keine ernste Kritik. Mit leerem, stierem Blick trauert Ihre Elegie über die Misere des Lebens und der Kunst. Nehmen Sie doch Tonsatzstunden.

Sch., L—st. Der Jagdchor dürfte eine etwas frischere Farbe haben. Der Gebetston ist gut getroffen. Satz korrekt.

B. C., T. Diese Messe offenbart nicht viel mehr als die erste. Gewisse Wendungen, die in Harmonie und Melodie endlos wiederkehren, verursachen eine lähmende Wirkung. Kenntnisse und Fertigkeiten besitzen Sie reichlich, nur sollten Sie dieselben in dankbarerer Weise verwenden.

A. M., Geths. Ein sehr bescheidener Versuch. In der 2. Reihe ist die Modulation von Es dur nach g moll falsch. Der g I2 würde am besten durch den Es IV1 eingeführt. Es fehlt Ihnen immer noch der fachliche Unterricht. Wollten Sie sich nicht brieflich unterweisen lassen?

Nero Sc. Sehr gewandt geschriebene Lieder mit viel Schönheiten und reichem Ausdruck, nicht zu modern und in Ton und Haltung doch den Ansprüchen der neuesten Lyrik gerecht werdend. In orthographischer Hinsicht ließen sich da und dort einige Ausstellungen machen.

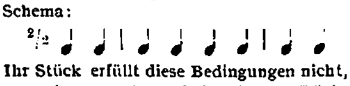
W. U., Pl. Die motivische Bildung in Ihren „Reigen“ ist gut; die Durchführung verrät bei aller Anstrengung Unbeholfenheit und Unsicherheit.

E. W., B—au. Ihr musikalisches Fühlen findet nicht immer den gewollten Ausdruck; Sie werden noch mehr Selbstkritik üben müssen. „Frühlings Einkehr“ ist die gelungenste Ihrer Arbeiten. Vorsichtiger modulieren. „Frühlingsstimmen“ wohl schon älter? Mehr Beschäftigung mit den älteren Klassikern müßte sehr förderlich auf Ihr Talent wirken.

H. H. i. G. Jene Quintenfolge ist erlaubt, weil *des* Wechselton ist, also keine akkordische Bedeutung hat. Das Thema des Quartettsatzes ist sehr hübsch, vielleicht gelingen Ihnen noch mehr Variationen darüber. In der Coda müßte die Bratsche und nachher die erste Violine das Thema auf der Tonika, also dem Ton b, einsetzen (modifizierte oder tonale Beantwortung), da der Führer auf der Quinte beginnt. Das „Ave“ ist unbedeutend, während „Des Zeisigs Traum“ manches Anziehende hat. Die Orchesterskizze wirkt wenigstens in den Solopartien ansprechend.

M. H., D—dorf. Wir haben für Ihr schlichtes „Ich hab dich so“ leider keine Verwendung.

K. B. Die Früchte Ihres Selbststudiums verdienen Beachtung, wenn sie auch noch nicht für völlig reif erklärt werden können. Aus dem „Lied ohne Worte“ strahlt ein warmes Empfinden. Die im Allabrevetakt stehende Gavotte beansprucht zweitaktige Gliederung und muß mit dem dritten Viertel beginnen; vergl. folgendes Schema:



Ihr Stück erfüllt diese Bedingungen nicht, so gut es sonst gearbeitet ist. — Rückporto fehlt.

Freunde, Verehrer und Schüler des unvergeßlichen Meisters

Joseph Joachim

haben sich vereinigt, um ihm ein würdiges plastisches Denkmal zu setzen.

Professor **Adolph von Hildebrand,** München, hat die Ausführung desselben zugesagt.

Als Ort der Aufstellung ist eine Nische in der großen Halle der Königl. Hochschule für Musik, Charlottenburg, bestimmt.

Beiträge für die Ausführung des Zweckes nimmt das Bankhaus **Mendelssohn & Co.,** Berlin W. 56, Jägerstr. 50 entgegen. Die Liste der sich Beteiligenden wird seinerzeit ohne Nennung der Beiträge öffentlich bekannt gegeben werden.

Private Aufforderungen, sich an der Sammlung zu beteiligen, werden nicht versandt.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1911 Heft 17

Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Gustav Mahler †.

ALS die zuerst spärlich und kaum beunruhigenden Pariser Nachrichten über Mahlers Erkrankung sich mehr und mehr verdichteten und die Rettung dieses Lebens schließlich nur durch ein Wunder möglich schien, da war uns wohl das Herz schwer. Aber Schillers Wort vom Menschen, der noch am Grabe die Hoffnung aufpflanzt, zeigte auch diesmal wieder seine wahre Kraft. Man wollte es nicht glauben, daß dieser Mann, der gerade die Schwelle der Fünfziger überschritten hatte, dieser bedeutende Mann dem Tode verfallen sei! Aber die Uhr stand still, und in diesem Augenblick fühlten wir den Schmerz, der uns befällt, wenn eine große Persönlichkeit aus dem Leben scheidet. Und mehr noch als sonst fühlen wir beim Künstler, beim Künder unseres eigenen Wesens, den Verlust: als sei ein Stück von unserem Selbst wieder zu Grabe getragen. Gustav Mahler ist tot! Wien, zu dem er als Todkranker mit der ihm eigenen Energie strebte, gibt ihm das letzte Geleite. Die Stadt seiner größten Triumphe bettet ihn zur ewigen Ruhe. Auferstehung! Wir wollen heute nicht mit denen hadern, die den schöpferischen Mahler, den Komponisten ablehnen. Er war ja viel zu phantasiereich, zu innerlich musikalisch, zu beseelt vom gestaltenden Drange, ein viel zu großer Könner, als daß er ein mittelmäßiger Komponist hätte sein können, oder gar eine unfruchtbare schöpferische Potenz. Welch falscher psychologischer Blick einer von Grund auf ablehnenden Kritik! Wir haben noch mehr von Mahler, aber in sicherem Besitze ist uns seine II. Symphonie, ein Werk, wie es nicht viel seinesgleichen hat. Möchte einer wirklich Mahler die originale Seite seines schöpferischen Charakters absprechen? Die Furcht, scheint's, ob denn ein Komponist auch wirklich zu den „Ganz-Großen“ gehöre, führt zur Unterschätzung. Der Jubel der Kinder nach der Aufführung der VIII. Symphonie in München sagt uns mehr! Freuen wir uns, unbekümmert um kritische „Bedenken“, an den Werken Mahlers, die uns innerlich ansprechen, jeden nach seiner Art. Hüten wir auch dies Erbe. Denn als Vermittler der Sprache der Meister, als Dirigent, war er so einzig, daß ein Nachfolger ihm kaum erstehen wird. Ein Auserwählter im Reiche der Musik ist mit Mahler von uns gegangen!

* * *

Wir lassen heute noch zwei kurze Nachrufe, die uns aus Wien zugingen, über den am 19. Mai gestorbenen Mahler folgen:

Erst im September durfte ich in der „N. M.-Ztg.“ über Gustav Mahlers Achte Symphonie und über ihre Münchner Aufführung sprechen. Damals erschien auch mein Versuch einer Biographie (bei Piper in München), und die Leser kennen aus einem Vorabdruck die Einleitung dieses Buches, darin ich die Erscheinung Mahlers zu bannen suchte. Später hat Prof. Robert Holtzmann über die Achte Symphonie und ihre Kritiker klug und mutig geschrieben. Wenn ich also heute nach diesem unerwarteten, rätselhaft frühen Ende des sterblichen Menschen, noch einmal von seiner Erscheinung, und mehr verwirrt als gesammelt spreche, so will ich nicht schon Gesagtes wiederholen noch bei seinem Lebenslauf verweilen, den die Tageszeitungen mitgeteilt haben. Die ersten Gedanken angesichts dieses Verlustes, wie sie sich mir aufdrängen, die ersten Versuche, seinen Tod zu überwinden, den ersten Trost will ich in Worte fassen. Was darüber ist, gehört der Zukunft.

Es ist meine Ueberzeugung, daß er lebt und weiter wirkt. Vor allem in seinen Liedern und Symphonien. Hier hat er so Vieles gegeben, was in kommende Tage weist: eine Melodik, deren Adel heute vielen noch als Trivialität gilt, eine Harmonik, die es bald den Kühnsten zuvortut, bald wieder, wo es am Platz ist, eine fast hieratische Einfachheit annimmt und vor allem die zahllosen Wunder seiner Instrumentation. Jede Seite dieser Partituren zaubert Klänge von einer Schönheit, Intensität und dämonischen Kraft des Ausdrucks hervor und oft aus dem Nichts. Wie bescheiden, wie genau waren doch die Maße des als maßlos Verschrienen! Niemand kann heute mit geringeren Mitteln als er sie etwa in seiner Vierten Symphonie und in den Orchesterliedern verwendet hat, Größeres wirken. Und wo er viel fordert, da gibt er viel. In seiner Beschränkung ist er Meister, wird er Lehrer sein. Neun Symphonien liegen gehäuft, eine Zehnte ist begonnen, zwei große Werke, „Das klagende Lied“ und „Das Lied von der Erde“, sind am Anfang und am Ende seiner Bahn.

Aber die Wertung dieser Schöpfungen hat erst begonnen. Vollendet ist, zum mindesten für die, die sie miterlebt haben, die Wertung seines Nachschaffens. Der Dirigent, der Direktor Mahler stand auf der Höhe aller Geschichte bis heute. Wo er auch gearbeitet hat, in Prag, in Leipzig, in Pest, in Hamburg, in Wien und in Amerika, gab er das Vollkommenste. Sein Geheimnis war die Vereinigung genialen Erfassens und des Fleißes, der im guten alten Handwerk der Musik einmal zu Hause war. Rücksichten kannte er dabei weder gegen sich noch gegen andere, und bequem war der Mann, der nur seiner Ueberzeugung und

Eingebung folgte, ganz gewiß nie. Mancher Zwiespalt und Zwist entsprang der Schroffheit, mit der sich dieser geborene Herrscher bei aller inneren Güte durchsetzen mußte. Seine Macht über die ihm Ergebenen, über seine Künstler als Mittel seiner Zwecke, war ohne Grenzen. Schon seine Anwesenheit wurde Geist, Lust und Schrecken. Einen Widerstand gegen ihn gab es weder für Ausführende noch für Hörer. Gustav Mahler konnte es möglich machen, daß ein Spiel nach vierzig und mehr Proben (denn das gab es häufig), denen die mittaten, wie denen, die zuhörten, als eine, allerdings vollendete, Improvisation erschien. Seine Gewissenhaftigkeit war zum mindesten so groß wie sein Können und sein Reichtum. Sein Wissen und Gestalten auf der Bühne aber war ohnegleichen, die Entdeckung Alfred Rollers und die mit ihm gemeinsam erreichte Umgestaltung der größten Meisterwerke des Opernspielplans im Sinne Wagners war die Verwirklichung des Festspieltraumes, den unsere Besten seit jeher träumten.

Auch dieses Wirken in der Vergangenheit ist nicht vergangen. Der Geist der Vollkommenheit, der aus alledem sprach, ist lebendig geblieben und hat nicht nur Schablonenhaftes, das nach Mahler kam, weggefegt: er lenkt heute das Werden eines jungen Volkes von Sängern, Musikern, Regisseuren, Direktoren und Dirigenten. Man darf sagen, daß Mahler, der einen regelrechten „Schüler" nie gehabt hat, mehr Lehrer gewesen ist, als fast alle, die den Titel nebst Amt und Würde hatten. Richard Batka hat ihn sehr richtig den heimlichen Generalmusikdirektor Oesterreichs genannt; aber diese Stellung galt für die halbe Welt, die ihn kannte. Was die großen Werke der dramatischen und der symphonischen Musik sind, wissen wir Jüngeren aus Wagners Schriften (die Mahler so gut wie auswendig kannte) und aus seinem Vorbild. Soviel auch andere konnten und vermochten, er war einzig. Und daß er unser war, heißt bei der Natur dieses Genius, daß er unser ist und sein wird! **Paul Stefan (Wien).**

* * *

Was Wien und Gustav Mahler füreinander gewesen sind, das hat man vielleicht erst in diesen letzten Tagen empfunden, als der Sterbende in die Stadt zurückverlangte, die ihm — trotz alledem! — Heimat gewesen war. Er hat vielleicht die Ströme von Liebe und von Reue noch gespürt, die ihm von hier entgegenflossen. Hier hat er im Zenit seiner Kraft gewirkt. Hier hat er die Seelen aufgerüttelt, hier ist er vergöttert worden und — vertrieben, wie alle Großen einmal vertrieben worden sind. Er aber schwieg. Er konnte schweigen. Eine noch viel stärkere innere Kraft war in ihm, und das Gefühl: mein Bestes, mein Tiefstes — das alles kennt ihr ja noch gar nicht!

Er hatte die zweite Symphonie schon geschrieben, als er als erster Kapellmeister nach Wien kam. Hatte die wunderbaren Mysterien des Urlichts, des „Auferstehens" schon lebendig gemacht, die nun vielleicht an seinem Grabe ertönen werden. Nun kam eine grandiose Schöpfung nach der andern. Es kam der großartige Triumph der Achten in München. Und er mochte dazu lächeln. Denn wie Goethe sagte: „Wenn die Menschen mich noch in Weimar glauben, bin ich schon längst in Erfurt." So war Mahler schon längst auf einer ganz andern Entwicklungsstufe angelangt und mochte über die Ekstasen der Freunde leise den Kopf schütteln. Wie weit waren die immer noch hinter ihm zurück!

Wir haben heute, wo wir die Werke noch gar nicht kennen, die er uns hinterläßt, überhaupt nicht den rechten Maßstab für die Größe dieser Persönlichkeit. Wir können höchstens von jener Seite seines Wesens sprechen, die uns ganz und voll beleuchtet zugewendet war, die aber nur einen Teil seines Wesens bildete, mit dem er längst abgeschlossen hatte: vom Theaterdirektor. Wie er längst Verstaubtes in ungeheurer Glut aufflammen ließ; wie er ein Erneuerer des musikalischen, dramatischen, dekorativen Elementes wurde; was Reinhardt weitergeführt hat, das hat Mahler begonnen. Jedes Wort, das man über sein Wesen sagt, scheint Schablone neben dieser von allem Herkömmlichen freien Persönlichkeit, für die es neue Worte, neue Begriffe zu prägen galt. Natürlich hatte er auch seine „Schattenseiten". Giganten sind keine Schoßhündchen. Er wirkte an einem höfischen Theater. Er wertete die Künstler nach ihren Leistungen, nicht nach ihren Beziehungen. Er war auch nicht „liebenswürdig", denn er hatte die unerbittliche Hoheit der Kunst immer vor Augen. Er lehnte einmal ein schwaches Alterswerk Goldmarks, den „Götz von Berlichingen" ab. Goldmark war sehr böse darüber, obgleich Mahler ja zwei Werke von ihm schon gebracht hatte. Der liebenswürdige Weingartner, dessen einziges erkennbares Prinzip war, alles anders zu machen als Mahler, führte es dann auf. Es war sehr traurig und erlebte etwa drei Aufführungen . . . Und es wäre dem alten Herrn Goldmark vielleicht wohler gewesen, wenn man's nie aufgeführt hätte.

Mahler hat die erste — und bisher einzige — wahrhaft ideale Aufführung der „Rose vom Liebesgarten" zustande gebracht. Er brachte d'Albert und Strauß, er ließ Gluck und Weber neu erstehen, Hermann Götz wurde hervorgeholt, Thuille durfte leben. Ueber allem thronte die Dreieinigkeit von Mozart, Beethoven und Wagner. Künstler, deren Name heute ganz Europa kennt, hat e r zuerst nennen gelernt: Anna v. Mildenburg, Marie Gutheil-Schoder, Schmedes, Slezak, Weidemann, Mayr, Selma Kurz. Er hat den Dirigenten Bruno Walter ausgebildet und den jungen Komponisten Julius Bittner entdeckt. Rollers Dekorationen sind durch ihn eingeführt worden.

Einer ganzen Stadt hat er den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt, aber eigentlich hat er eine ganze Epoche erzogen; eine Epoche, die im Kunstleben vielleicht später einmal nach ihm benannt werden wird, wie wir heute sagen: die Goethe-Zeit. Es ist nicht sein Tod, der ihn uns so riesengroß erscheinen läßt. Er lebte noch, da bekam man schon eine Ahnung von seiner Größe und diese Ahnung ward immer mehr zur Gewißheit. Aber er hatte sich von den Menschen weggewendet, der Einsamkeit der ganz Großen zu und mochte mit einem seiner schönsten Lieder sagen: „Ich bin der Welt abhanden gekommen" . . . Und es ist fast heiter zu lesen, daß die Damen der fünften Avenue in New York es ihm sehr verübelten, daß er an ihren Empfangstagen immer fehlte . . .

Die Stadt, die ihn vertrieben hat, klagt nun um ihn. Auch seine erbittertsten Feinde preisen nun die Reinheit, den Adel, die Rechtlichkeit seiner Natur. Wenn sie das vier Jahre früher getan hätten! Auch hier mußte erst der Tod kommen und mit seinem gewaltigen Scheinwerfer diese Gestalt erleuchten, deren Größe die Nörgler nicht erkennen wollten, da er noch lebte. Denn das scheint immer so zu sein bei den großen Musikern.

Und es war von jeher so in *Wien*. **L. Andro.**

Ungedruckte Briefe von Joh. Brahms.

EINE wundervolle Sammlung von 18 Briefen an den Musikverleger Bartholf Senff in Leipzig besitzt der Berliner Autographenhändler *Karl Ernst Henrici*. Sie umfaßt einen Zeitraum von 25 Jahren (1853—78) und stammt also aus Brahms' 20. bis 45. Lebensjahre. Der erste Brief — noch in Hamburg am zweiten Weihnachtstage 1853 geschrieben — beginnt: „Hiermit erhalten Sie endlich die versprochene Sonate. Ich habe sie fein sauber gewaschen, so daß sie sich jetzt wohl vor Leuten sehen lassen darf . . ." Das betrifft den Verlag eines seiner schönsten und meistgespielten Klavierwerke, der f moll-Sonate op. 5. Wir erfahren, daß das berühmte Motto von Sternau „Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint"

vom Komponisten erst *nachträglich* dem Andante beigefügt wurde: „Es ist zum Verständnis . . . vielleicht nötig oder angenehm."

Der zweite Brief ist von J. O. Grimm nach Diktat geschrieben und betrifft Korrekturen des eben genannten Werkes. Er ist aus Hannover datiert und sprudelt über von übermütiger Laune, was sich namentlich in einer Bemerkung über das Straßenpflaster der Stadt äußert; „— meiner Ueberzeugung nach gibt es hier kein Pflaster, sondern nur Schneewasser und Dreck, was beides so eingerichtet ist, daß man sich 5mal täglich nasse Füße holt." Unterzeichnet hat sich Brahms' treuer Freund Julius Otto Grimm als „Sekretarius und Plenipotentiarius des Divino Giovanni Brahmino". Ihm wurden bald darauf die vier Balladen op. 10 gewidmet.

Zwei der nächsten Briefe sind *im Auftrage von Frau Klara Schumann* geschrieben, der Brahms in dieser schweren Zeit — während der unheilbaren Geisteskrankheit ihres Gatten — besonders nahe stand. Senff hatte den Verlag des „Concert Allegro" für Pianoforte und Orchester (op. 134) von Robert Schumann übernommen, das — „Joh. Brahms zugeeignet" — im Laufe des Jahres 1855 erschien. Wie traurig berührt es, lesen zu müssen: „Wir bekamen die letzte Revision, die Sie geschickt, erst dieser Tage *vom Arzt* (Dr. Richarz in Endenich bei Bonn) zurück. Herr Schumann ist leider nicht wohl genug gewesen, sie genau revidieren zu können."

Außer Brahms' Sonate op. 5 erwarb Senff noch die Lieder op. 6 und stand auch, wie aus einigen weiteren Briefen hervorgeht, mit ihm in Unterhandlung wegen der Balladen op. 10, die aber später an Breitkopf & Härtel kamen.

Gleichzeitig taucht ein anderes Motiv auf, das die damals noch recht mißliche pekuniäre Lage des jungen Komponisten kennzeichnet: er bittet um baldige Sendung des Honorars . . . „ich weiß nicht, wie ich das Geld so lange entbehren soll . . ." — „leider muß ich Ihnen dringend ans Herz legen, daß ich nicht lange auf das Geld warten könnte, ich habe es wirklich dringend nöthig. . ."

Brahms' kleiner, aber treu zusammenhaltender Freundeskreis jener Zeit wird des öftern in den Briefen erwähnt, darunter Franz Wüllner, Joseph Joachim, Dietrich, Graedener (für dessen Komposition er sich besonders warm verwendet), Wilhelmine Clauß-Szarvady, Grimm u. a.

Nun tritt eine größere Pause — es sind volle 13 Jahre — in den Beziehungen von Brahms und Senff ein. Der nächste Brief, der in der Vaterstadt Hamburg, wo Brahms auf einer größeren Reise vorübergehend sich aufhält, im November 1868 geschrieben ist, gibt den Grund an: „Ein schreibfauler Komponist und ein so schweigsamer Verleger kommen schwer zusammen." Es muß wohl Senff daran gelegen haben, mit dem inzwischen „berühmt" gewordenen Autor die alte und geschäftlich anscheinend recht lohnende Verbindung wieder anzuknüpfen, doch Brahms schien in dieser Beziehung nicht mehr frei zu sein (Rieter-Biedermann), oder er war auch auf Senff wegen abfälliger Kritiken seiner Werke in der von Senff herausgegebenen Zeitschrift „Signale für die Musik. Welt" nicht gut zu sprechen. („. . . daß der freundliche Signaliste gar so bärbeißige Mitarbeiter hat, absonderlich, da man seinem Blatt doch sonst gerade keinen Fanatismus anmerkt.") Aber, um „einstweilen seinen guten Willen" zu beweisen, bietet er ihm schon wenige Wochen später (im Januar 1869) von Wien aus einige Manuskripte an, zwar keine Originalkompositionen, sondern nur einige „Klavier-Witze". Es sind die beiden ersten Nummern der geistvollen „Studien für das Pianoforte": die f moll-Etüde nach Chopin, die „zu einer Sexten- und Terzen-Etüde geworden" ist, und das Rondo (aus der C dur-Sonate op. 24) nach Weber, „für die linke Hand obligat arrangiert und eine treffliche Etüde." Daß er auf seiner Honorarforderung von 20 Friedrichd'ors bestehen müsse, motiviert er mit den Worten: „Ich bin wirklich so verschuldet (werther Verleger), daß ich's nicht absehe. . ."



GUSTAV MAHLER †.
Phot. Magasin Metropole, Wien.

Drei der nächsten Briefe betreffen die Herausgabe eines der vielen Stücke, die Brahms aus dem handschriftlichen Nachlaß *Franz Schuberts* besaß. Es ist bekannt, daß Brahms einer der wärmsten Verehrer des großen Liedermeisters war und keine Gelegenheit vorbeigehen ließ, seinen Besitz von Schubert-Handschriften zu vermehren. Nachdem er bereits 1865 den Stich der Es dur-Messe, des bedeutendsten kirchlichen Werkes von Schubert, bei Rieter-Biedermann mit veranlaßt hatte und auch mit dem Wiener Verleger Spina wegen einiger anderen Schubertiana in Unterhandlung stand, empfiehlt er jetzt Senff die Veröffentlichung eines Streichquartettsatzes in c moll. „Im Adagio bricht die Handschrift leider ab. Der Satz ist ganz unbekannt. Ich besitze ihn. . ." „Lassen Sie sich ihn von David vorspielen, den ich dazu herzlich grüße. Meint dieser und meinen Sie, daß der einzelne Satz druckenswert ist, so thun Sie es. Wäre das Quartett so fertig gemacht, so wäre keine Frage." Brahms überläßt Senff dieses Schubert-Fragment ohne Vergütung, benutzt aber diese Gelegenheit gern, „um in Ihrem Verlag ungeniert rauben zu können."

In einem im Oktober des denkwürdigen Jahres 1870 geschriebenen Briefe offenbart Brahms seinen Patriotismus und seine Begeisterung für die Erfolge des deutschen Heeres. „Einstweilen lebt auch der Musiker gern für das Jahr und diesem großen muß wohl Jeder einen Tribut geben. Ich hoffe, den Einzug unserer Soldaten zu sehen — und auch mein eigenes Hurrah dazu zu rufen. Wir erlebten den Anfang zusammen, was ist seitdem geschehen! Gott gebe denn, daß die Deutschen so leicht und schön mit sich fertig werden wie mit den Franzosen." Das „eigene Hurrah", das Brahms den Soldaten und dem ganzen deutschen Volke zurief, — ist das großartige achtstimmige Triumphlied (op. 55), das dem Kaiser Wilhelm I. gewidmet ist.

Ein Jahr darauf („Okt. 71") ist es wieder ein „lustiges Experiment auf dem Klavier", das einen Brief an Senff veranlaßt: Die Veröffentlichung der für Frau Klara Schumann gesetzten A dur-Gavotte aus Glucks „Iphigenie in Aulis". Brahms hat das Stück vollständig aus dem Gedächtnis niedergeschrieben: „. . . ich habe die Partitur der Oper seit Jahren nicht gesehen. Hoffentlich hat mir mein festes Gedächtnis keinen Streich gespielt." In dem-

selben Schreiben berichtet er „ganz im Geheimen“, daß ihm die „Pianistinnen“ sehr gleichgültig seien.

Abermals tritt eine längere Unterbrechung des Briefwechsels ein, und erst im Jahre 1878 übersendet Brahms an Senff wieder einige „Blätter“ zur Aufnahme in die Studien für Pianoforte, deren beide erste Stücke bereits neun Jahre früher erschienen waren und die „dem Pianisten so nöthig und nützlich sind wie ein Butterbrot dem Menschen“. Es sind zwei Bearbeitungen eines Presto und der berühmten Chaconne von J. S. Bach, letztere für die linke Hand allein. Daß sich Brahms auf ein Abonnement auf die Senffschen „Signale für die Musik. Welt“ noch immer nicht hatte entschließen können, konstatiert er am Schlusse dieses Briefes mit launiger Selbstironie. „Ein Mensch, der nicht einmal auf die Signale abonniert ist, verdient keine Rücksicht, auch keine hochachtungsvolle Ergebenheit.“

Dasselbe Thema kehrt auch in dem letzten Schreiben wieder, das die Kollektion der Senff-Briefe beschließt: „. . . ich danke bestens, daß Sie die Menschen nicht eintheilen in solche, die es sind, und solche, die es nicht sind — nämlich Abonnenten. Ich aber *werde* es, sobald die Abonnements auf Bach, Händel usw. zu Ende sind und ich einen Ersatz brauche!“

Brahms war, wie bekannt, ein sehr saumseliger und durchaus nicht „ausführlicher“ Briefschreiber. Aber er verstand es, jeder seiner schriftlichen Aeußerungen, denen man fast immer die Hast, mit der sie hingeworfen sind, anmerkt, den Stempel seiner kernigen und wahrhaften Persönlichkeit aufzudrücken. Auch aus den vorliegenden Briefen an Senff blitzt, trotz aller darin enthaltenen geschäftlichen Besprechungen, der sonnige Humor und feine Spott hervor, der ihm in so reichem Maße eigen war.

A. K.

Musikalische Ornamentik.

Von EDWARD DANNREUTHER.

Autorisierte Uebertragung a. d. Englischen von A. W. STURM.

(Fortsetzung.)

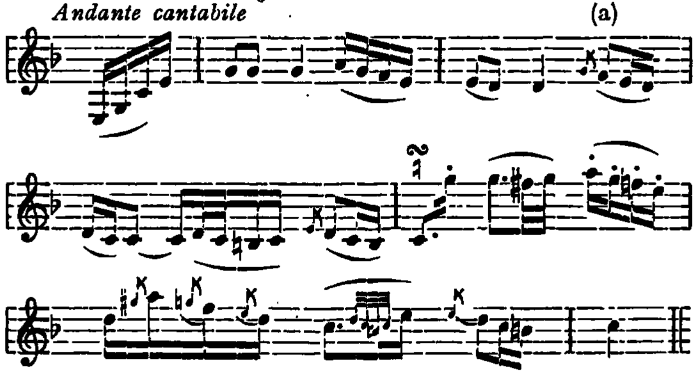
W. A. Mozart.

MOZARTS Verzierungen finden ihre Erklärung in der „Gründlichen Violinschule“ seines Vaters Leopold. Die einzige Quelle der Unsicherheit ist die ungenaue Verwendung, die Stecher und Herausgeber von den Zeichen für lange und kurze Vorschläge, Doppelschläge und für die Verbindung von Doppelschlag und Triller gemacht haben. In den Veröffentlichungen des Verlages André, Offenbach am Main (Grundtext der meisten Neudrucke von Mozarts Instrumentalwerken) werden die Vorschläge, seien sie lang oder kurz, gewöhnlich durch ♪ bezeichnet, und es wird versucht, die Zeichen für Doppelschläge und andere Verzierungen durch kleine Noten zu erklären. Aber solche kleine Noten — ob sie nun der Komponist selbst eingezeichnet hat oder nicht — zeigen nur die Tonhöhe und Versetzungszeichen der Noten, aus denen die Verzierung besteht, dagegen nur ganz selten ihre rhythmische Einpassung in den Takt.

Folgende Lösungen sind nach dem Grundsatz versucht worden: In zweifelhaften Fällen singe oder spiele man die Hauptnoten der ganzen Phrase ohne Verzierungen, aber im richtigen Tempo. Dann füge man die Verzierungen ein, wo sie verlangt werden, und deute sie nach den Vorschriften in Leopolds Mozarts „Gründlicher Violinschule“.

Die Zahlen beziehen sich auf Köchels Katalog von Mozarts Werken:

Sonate a moll. K. 310:



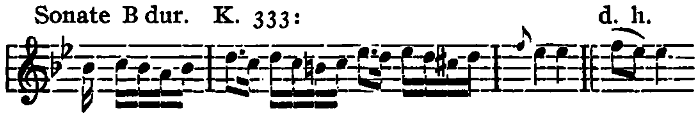
Alle diese Vorschläge hätten als lange gedruckt werden sollen.

Ausführung:



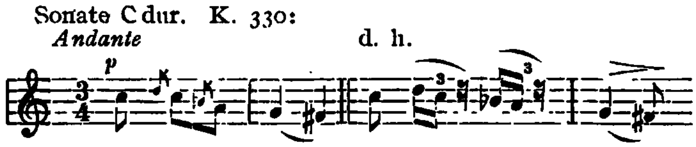
Langer Vorschlag:

Sonate B dur. K. 333: d. h.



Kurzer Vorschlag:

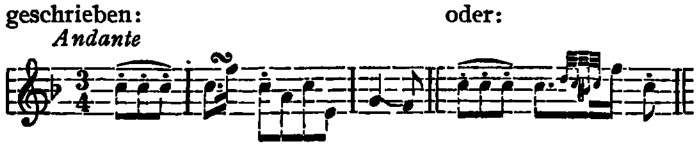
Sonate C dur. K. 330:



Doppelschlag über Punkt:

Sonate C dur. K. 330:

geschrieben: oder:



Ausführung:



Doppelschlag über Note:

Sonate A dur. K. 331:

geschrieben:

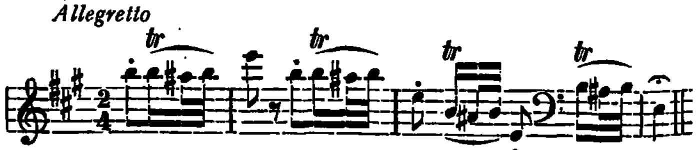


oder: Ausführung:

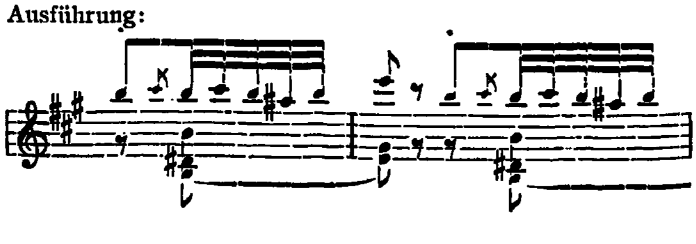


Konzert A dur No. 10. K. 414:

notiert:



Ausführung:





ebenda:



Diese Triller, sowie die Triller in den beiden folgenden Beispielen sind öfters in Neuausgaben falsch interpretiert worden. Man hat die Tatsache außer acht gelassen, daß alle älteren Meister seit Bach in der Regel übereinstimmen: Triller müssen mit dem Nebenton beginnen, wenn die Hauptnote unmittelbar vorher angeschlagen worden ist.

Sonate c moll. K. 457:



Ausführung:



ebenda:

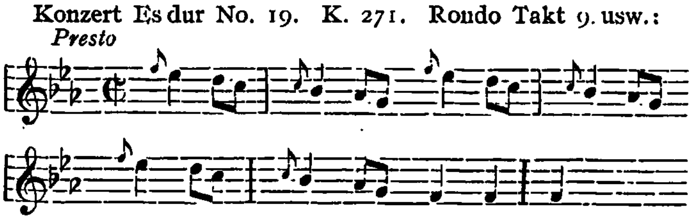


Ausführung:

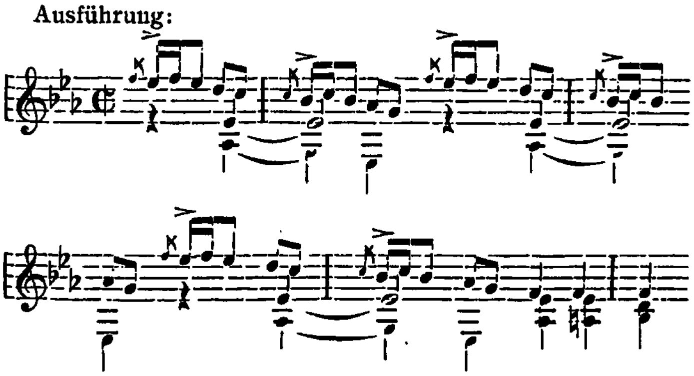


Im folgenden Fall ist wahrscheinlich ein Schneller beabsichtigt — sicherlich in der Solostimme.

Konzert Es dur No. 19. K. 271. Rondo Takt 9. usw.:



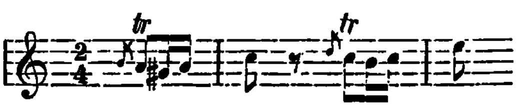
Ausführung:



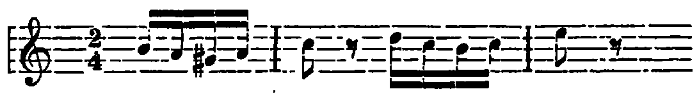
Aehnlich im Thema Alla Turca der A dur-Sonate:



und zahllose derartige Stückchen in Mozarts Solowerken lassen sich so auslegen:



Natürlich ist in sehr schnellem Tempo eine erleichterte Wiedergabe nicht ausgeschlossen:



In der Tat schreibt Clementi so:

Sonate 1. B dur:



Aber Clementi schreibt auch die richtige Wiedergabe vor im ersten Satz seines Meisterwerkes, in der h moll-Sonate:



Der „Nachschlag“ findet sich in Mozarts d moll-Konzert (K. 466) Takt 11 im ersten Solo:



Ausführung:



(Fortsetzung folgt.)

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Zweite Abteilung.

Aus Tagebüchern und Briefen meiner Weimarer Zeit.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

LISZT ALS DIRIGENT. Ueber Liszt als Dirigent ist viel Unrichtiges und auch Böswilliges geschrieben und gesprochen worden. Ich, der ich sieben Jahre unter seiner Direktion als Konzertmeister in einer Menge von Opern und Konzerten gespielt habe, glaube zu einem maßgebenden Urteile vollauf berechtigt zu sein. Liszt war nicht das, was man sozusagen einen routinierten Dirigenten, einen automatischen Taktschläger nennt. Er war als Dirigent, was er als Virtuose war: geistreich, impulsiv, mitunter vielleicht etwas nervös, aber nie pedantisch, langweilig oder gar manieriert. Er arbeitete auch nicht wie mancher heutige Dirigent mit beiden Armen, er stach nicht jedes *sfz* mit dem Taktstock heraus, er ließ auch hie und da den Taktstock ruhen und markierte mit der Hand den Takt. So spielten wir sehr häufig die Tannhäuser-Ouvertüre fast ohne Direktion. Er schlug die ersten Takte der Introduktion und legte den Taktstock nieder, um ihn erst wieder zu ergreifen, wenn das Allegro begann; dann ließ er ihn wieder ruhen bis zu dem Motiv des Pilgerchors, welches dabei in der Verlängerung eintrat. Dieses nahm er dann so, daß er gewissermaßen $^3/_4$-Takt schlug. — Freilich mußte man seine Direktion genau kennen; war dies aber der Fall, dann war man unter seiner Leitung so fest, wie es nur der Fall sein konnte.

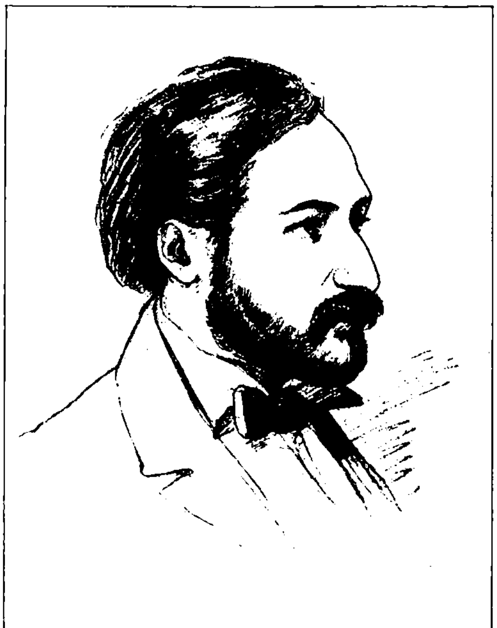
Was aber Liszt als Dirigenten besonders auszeichnete, war, daß er alles, was er dirigierte, mit der gleichen Sorgfalt, mit der gleichen Hingebung behandelte, ob es nun „Lucrezia Borgia“ oder „Tannhäuser“, Verdi oder Meyerbeer, Gluck oder Beethoven war; er ließ allem und jedem sein Recht zuteil werden. „Der Dirigent“, so äußerte er sich mir gegenüber, „ist ein reproduzierender Künstler, er darf nicht einseitig sein. Er muß daher für das Werk, das er vorführt, sei es

als Spieler, sei es als Dirigent, sein ganzes Können einsetzen. In diesem Sinne muß auch der Theaterintendant, der Kritiker, seines Amtes walten. Ihre subjektive Meinung, ihr persönliches Empfinden muß zurücktreten, sobald sie die Aufgabe übernommen haben, ein Werk zu reproduzieren." Unter den Dirigenten der neuesten Zeit muß Max Schillings auch ganz besonders hervorgehoben werden. Gleichwie er sich in seinen Kompositionen fern vom Hypermodernismus hält, ohne deshalb uninteressant oder gar veraltet zu sein (ein Beweis dafür ist sein Streichquartett, das trotz des beibehaltenen strengen Kammermusikstiles, im besten Sinn modern ist, und in die Programme einer jeden größeren Quartettvereinigung gehörte), ist er auch als Dirigent und Opernleiter nichts weniger als einseitig. Er dirigiert und studiert alte wie neue Werke mit der gleichen Hingebung ein, und in seinen Programmen nimmt er unparteiisch das gediegene, anerkannte Alte sowie das moderne Neue auf, und gibt dadurch dem Publikum Gelegenheit, sich selbst ein Urteil zu bilden und vor Einseitigkeit zu bewahren. Etwas ganz anderes ist es mit dem schaffenden Künstler. Dieser hat das Recht einseitig zu sein, weil das, was er schafft, der Ausdruck seines innersten Wesens ist. Ich will hier nicht darauf eingehen, wie ungerecht Berlioz, Schumann gegen Wagner waren, während Wagner anderseits ungerecht gegen Schumann und unter anderen namentlich gegen Meyerbeer war. Der letztere war ein Kind seiner Zeit, und wenn auch nicht zu leugnen ist, daß er dem Geschmack des Publikums Konzessionen machte, die sich vom höchsten künstlerischen Standpunkt nicht immer rechtfertigen lassen, hat er doch in seinen Opern Partien geschaffen, die unvergänglich bleiben und seinen Namen denjenigen der größten Meister würdig anreihen werden. So ist seine Struensee-Ouvertüre ein Werk von hohem Ernst, von edler Empfindung, von der glänzendsten Instrumentation, wie sie sich bei einem Meister von seiner Art von selbst versteht, der außer seinem Genie über alle Hilfsmittel seiner Kunst, die gelernt sein müssen, verfügt.

Um nun wieder auf Liszt als Dirigenten zurückzukommen, so war er vor allem unermüdlich in den Proben. Nach seinem Grundsatz muß der Dirigent die aufzuführenden Werke in den Proben so einüben, daß er bei der Aufführung gewissermaßen überflüssig wird. Dabei ließ er, was nicht alle Kapellmeister tun, der Individualität der Spieler im Orchester ihr volles Recht, er freute sich über besonders gelungene Stellen und winkte beifällig lächelnd dem betreffenden Spieler zu. Tempoverschleppungen, plötzliches Langsamwerden, bei Stellen, die unwiderstehlich vorwärts drängen, erlaubte er sich nie. Es würde ihm nie eingefallen sein, zu fragen, wie das ein berühmter Dirigent tat: „Haben Sie gestern meine Fünfte gehört?" Liszt sagte gerade mit Bezug hierauf: „Die großen Meister enthalten in ihren Werken so Schönes und Vollendetes, daß es ganz und gar unnötig ist, noch etwas weiteres hineinzugeheimnissen." Es ist heute kaum mehr faßlich, mit welchen unwürdigen Mitteln man gegen Liszt als Dirigenten arbeitete. Bei einer Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven in Karlsruhe setzte im letzten Satze, bei der Stelle $^6/_8$-Takt, das Schlagzeug nicht richtig ein, wodurch natürlich eine Verwirrung entstand. Ein anderer Dirigent hätte ruhig weiter spielen lassen, bis man sich an irgend einer Stelle wieder zusammengefunden hätte. Liszt war aber zu sehr Künstler, um eine ganze Stelle verderben zu lassen. Er klopfte deshalb lieber ab, und ließ die Stelle wiederholen, wobei sie dann nach dem richtigen Einsatz tadellos ging; diese ganz ohne seine Schuld erfolgte Entgleisung wurde von seinen Gegnern benutzt, um ihn als Dirigenten herabzusetzen. Bei einem der Niederrheinischen Musikfeste in Aachen, welches Liszt dirigierte, sollte der bekannte Baritonist D'alle Aste den Messias singen. Bei der Aufführung erklärte D'alle Aste nach wenigen Takten, er wäre indisponiert, und könne nicht weiter singen. Trotz Liszts Bitten ging er einfach weg, und ließ den Dirigenten und das Publikum in unbeschreiblicher Aufregung zurück. Ich habe gar nicht die Meinung, diesen Vorfall als eine absichtlich geplante Störung hinzustellen, doch wurde er damals von vielen Seiten so aufgefaßt, und die Behauptung fand auch vielfach Glauben. Wir wollen indes zu D'alle Astes Ehre annehmen, daß die Behauptung des Grundes entbehrte. In diesem peinlichen Falle entstand übrigens dem Meister und der Aufführung ein Retter. Der bekannte Bremer Musikdirektor und Komponist Reinthaler, der sich unter den Zuhörern befand, erklärte sich bereit, für D'alle Aste einzutreten, kam in seinem Sommeranzug aufs Podium, ließ sich einen Klavierauszug geben, und sang die Partie ohne Probe tadellos.

Unser Weimarer Quartett. Als Nachfolger von Joachim und Ferdinand Laub trat ich in das Weimarer Streichquartett ein. Es war für einen jungen Mann wie mich, der noch wenig Gelegenheit gehabt hatte, Kammermusik zu spielen, keine leichte Aufgabe, als erster Geiger und Leiter zu drei so gewiegten Partnern, wie das Stör (Musikdirektor, später Hofkapellmeister, Schüler von Lipinsky), 2. Geiger, Walbrül (Viola, Schüler von Spohr, in der Hofkapelle an der ersten Geige) und Coßmann (Cello) waren, zu treten, und ich durfte sehr zufrieden sein, daß ich mit Ehren bestand. Die sieben Jahre, die ich mit ihnen zusammen wirkte, waren für mich fruchtbare Lehrjahre. Liszt stand uns dabei mit seiner großen Kenntnis der klassischen Literatur zur Seite, und viele Winke wurden uns von ihm bei den Matineen auf der Altenburg, wo neben den alten Meistern auch alles, was um jene Zeit „modern" und interessant war, von ihm und vor ihm gespielt wurde, in seiner prägnanten und tief in den Geist der Schöpfungen eindringender Weise zuteil. Liszt hatte eine geradezu fabelhafte Gabe, die Schönheiten, anderseits aber auch die Schwächen eines Werks nach einmaligem Hören oder Durchsehen herauszufinden.

Von Liszts phänomenalem Gedächtnis sei bei dieser Gelegenheit nur eine kleine Probe angeführt. Eines Abends war ich mit ihm in Leipzig bei Moscheles zum Tee. Im Laufe des Gesprächs kam auch auf eine der älteren Kompositionen von Moscheles die Rede. Liszt erzählte, daß er sie als Knabe schon sehr gern gespielt habe, und daß er glaube, sie noch auswendig zu können. Auf allgemeines Verlangen setzte er sich an den Flügel und spielte das Stück so, daß dem guten alten Meister Moscheles die Tränen in die Augen kamen. Liszts Improvisationen in Mozart-, Schubert- und Chopinscher Weise waren einfach wunderbar. Er hatte sich in die Art dieser Meister so eingelebt, daß man nur schmerzlich bedauern mußte, diese geistvollen Improvisationen nicht festhalten und der Nachwelt überliefern zu können.



EDMUND SINGER.
Nach einem Gemälde von Friedrich Preller für den N.W.V. (Die N. M.-Ztg. brachte in Heft 9 des vorigen Jahrgangs zwölf Prellersche Porträts von Mitgliedern des NWV.)

Von meinen Quartettgenossen war Coßmann weitaus der bedeutendste. Seine bis aufs feinste ausgebildete Technik, sein herrlicher Ton, der Ernst seiner Auffassung machten ihn zu einem Kammermusikspieler allerersten Ranges und ich denke nur mit großer Dankbarkeit an das, was ich in den Jahren gemeinsamen Wirkens mit ihm, durch ihn gelernt habe. Coßmann war übrigens auch sonst eine rara avis unter den heutigen Virtuosen — er besaß auch nicht einen einzigen Orden, obwohl es ihm ein Leichtes gewesen wäre, sich nicht nur eines, sondern auch mehrere der sonst so viel begehrten bunten Bändchen zu erwerben. Er war eben auch in dieser Hinsicht ein außerordentlicher Künstler!

Hoffmann von Fallersleben hat uns im Neu-Weimar-Verein folgende launige Verse gewidmet:

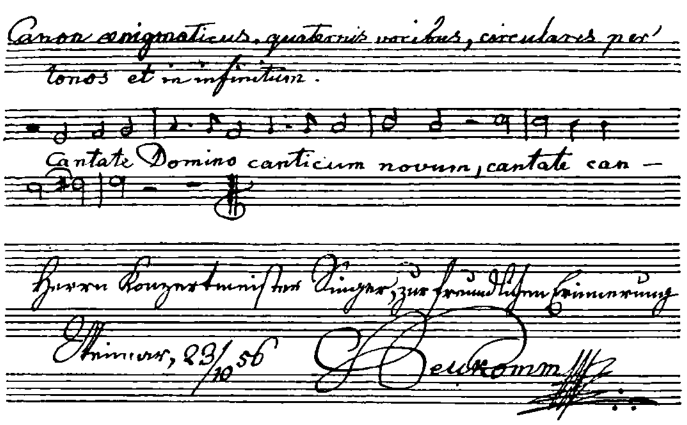
Unseren Quartettisten am Stiftungsfeste des NWV

20. Nov. 55

„Vier Elemente innig gesellt
Bilden das Leben, bauen die Welt."
Vier Elemente, wollen wir Punsch,
Sind uns die viere freilich nach Wunsch.
Vier Elemente sind uns bewußt,
Die uns gewähren höhere Lust.
Singer und Coßmann, Walbrül und Stör
Sind uns noch lieber als Punsch und Liqueur.
Ach! wenn sie spielen! Traum ist das Geld,
Traum ist das Leben, Traum ist die Welt.
Können sie zaubern Uns doch so weit,
Daß wir vergessen Freuden und Leid.
Daß wir vergessen Alles gar sehr,
Ami de Beethoven, ... und mehr.
Aber sie sollen vergessen nicht sein!
Ihnen zu Ehren schenket mal ein!
Gebt mir wie ihnen, gebt mir Gehör:
Hoch Singer, Coßmann, Walbrül und Stör!

Um auf Liszt zurückzukommen, so war sein Vomblattspielen, mochte es sich um Klaviermusik oder Partitur handeln, einfach staunenswert, und auch in dieser Hinsicht hat sein Beispiel anfeuernd auf unser Weimarer Quartett eingewirkt. Als

Rubinstein einmal zu Besuch bei Liszt auf der Altenburg war, brachte er ihm eines Sonntagmorgens, als wir alle anwesend waren, Préludes für Klavier, „die Tinte noch naß“, und spielte ihm dieselben vor, wobei er weidlich warm wurde.



Kanon von Neukomm.[1]

Als er geendet hatte, setzte sich Liszt ans Klavier, sprach darüber und spielte die sehr schwierigen Stücke so, als hätte er sie wochenlang geübt.

Ich kann wohl hier einschalten, daß auch Max Pauer, über dessen hervorragende Beherrschung der Technik, sein durch und durch künstlerisches Verständnis, ich kaum etwas zu sagen brauche, als Primavistaspieler kaum seinesgleichen findet. Er hat gleichfalls ein staunenswertes Gedächtnis. Abgesehen von seinem großen Repertoire, das er selbstverständlich immer auswendig spielt (wobei ihm nie eine Note fehlt), kennt er die ganze klassische Literatur so genau, daß er, sobald das Gespräch auf eines dieser Werke kommt, sich ohne weiteres ans Klavier setzt und die markantesten Stellen daraus spielt.

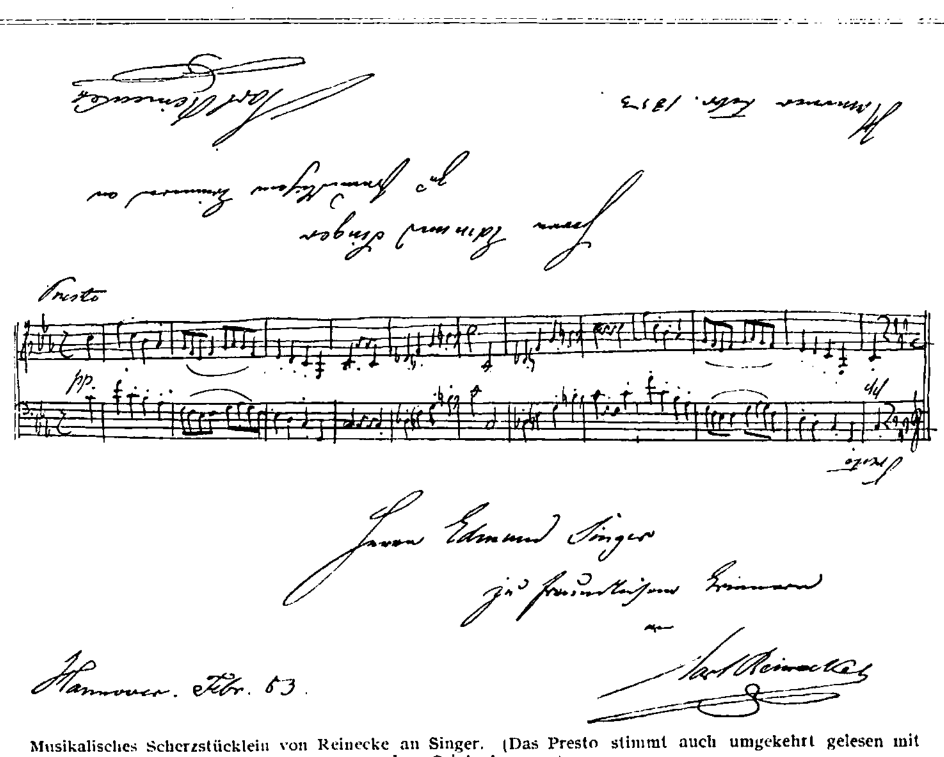
Auch unser Quartett war so eingespielt, daß wir in einer Matinee bei Liszt es wagen konnten, das erste Quartett (d moll) von Raff (übrigens ein sehr mit Unrecht vernachlässigtes schönes und interessantes Werk), das dieser im Manuskript mitgebracht hatte, vom Blatte zu spielen, obwohl es nicht zu den leichtesten gehörte, so daß Samuel, der belgische Komponist und Musikschriftsteller, der von der „Indépendance belge“ nach Weimar gesandt worden war, um über eine Oper von Lassen (der ja bekanntlich Prix de Rome des Brüsseler Conservatoires war) zu berichten, unseres Primavistaspiels in enthusiastischer Weise in seinem Bericht gedachte. Unter meinen Bildern besitze ich eine Photographie von Meister Karl Reinecke mit der schmeichelhaften Widmung: „Dem Primavistaspieler par excellence E. Singer.“ Es wird interessieren, zu erfahren, auf welche Weise ich zu dieser Widmung gekommen. Ich spielte einmal in einem Gewandhaus-Konzert. Am Abend vorher war musikalische Unterhaltung bei Reinecke, bei welcher ich mit dem Meister musizierte. Das Gespräch kam auf Violinkonzerte, und Reinecke bemerkte, daß er eben eines vollendet habe. Ich bat ihn, es mir zu zeigen, und als ich es mir angesehen hatte, schlug ich dem Komponisten vor, es gleich mit ihm zu spielen. Reinecke traute der Sache nicht recht, meinte, es sei doch ziemlich schwer, auch komme eine große Kadenz darin vor usw. Ich bestand nun erst recht darauf, es zu spielen, und siehe da, es gelang so vorzüglich, daß Reinecke erklärte, wenn er nicht wüßte, daß es außer David noch niemand gesehen habe, würde er geglaubt haben, ich hätte es bereits gekannt und fleißig geübt.

Die in Weimar verlebte Zeit war für meine ganze künstlerische Entwicklung ausschlaggebend. Ich lernte die fortschrittlichen Bestrebungen Meister Liszts in ihrer ganzen Bedeutung erfassen, ohne deshalb die Pietät gegen unsere großen Meister zu vergessen und so kann ich mein musikalisches Bekenntnis in die wenigen Worte zusammenfassen: „Liberal ohne revolutionär, und konservativ ohne reaktionär zu sein.“

Ritter von Neukomm. Eines Tages besuchte mich in Weimar im Jahre 1856 ein alter Herr, der mir einen Empfehlungsbrief von Frau Moscheles in Leipzig brachte. Es war der Ritter von Neukomm, der Freund Talleyrands. Der liebenswürdige alte Herr war noch ein Schüler von Michael Haydn. Von seinen Kompositionen hat sich nichts erhalten als eine Kantate „Der Ostermorgen“ und dennoch war er ganz außerordentlich fruchtbar, denn nach seinem eigenhändig geschriebenen Katalog (derselbe hatte einen Umfang wie etwa das Berliner Adreßbuch) hatte er 1900, sage „neunzehnhundert“ Werke komponiert. Er brachte eine Musik zu Schillers „Braut von Messina“ mit, um dieselbe Liszt zu überreichen. Liszt sagte mir später: „Wenn man das Stück mit der Musik von Neukomm aufführen wollte, so dauerte es vierundzwanzig Stunden.“

Hector Berlioz habe ich im November 1855 in Weimar kennen gelernt, wo er, von Liszt eingeladen, der Aufführung seiner Oper „Benvenuto Cellini“ beizuwohnen, auch ein großes Hofkonzert und seine „Fausts Verdammnis“ dirigierte. Ihm zu Ehren fand auf der Altenburg bei der Fürstin Wittgenstein ein musikalischer Abend statt, bei dem ich die „Liebesfee“ von Raff spielen sollte. Auf dem Wege zur Altenburg, zu der man etwas steigen mußte, hatte ich das Mißgeschick, auf dem Glatteis auszugleiten und mir dabei die linke Hand tüchtig zu verstauchen. Aber um Gelegenheit zu haben, Berlioz vorzuspielen, und schon aus Rücksicht auf Raff, dem daran gelegen war, daß Berlioz die „Liebesfee“ höre, geigte ich, meinen Schmerz tapfer verbeißend, doch das Stück, und brachte es auch glücklich durch. Allerdings mußte ich meinen Heroismus schwer büßen, da ich nach diesem Abend wochenlang nicht spielen konnte. Berlioz war als Dirigent von einer peniblen Genauigkeit, was ja allerdings bei den rhythmischen Schwierigkeiten und überhaupt dem ganz Neuen seiner Kompositionen sehr notwendig war. Mit dem langen, dünnen Stäbchen, das er zum Dirigieren benutzte, gab er fast jeden Einsatz an, und war von einem solchen Feuer, von einer solchen Lebhaftigkeit, daß er sich nach jeder Probe umziehen mußte.

Charakteristisch für die Anforderungen, die er an sein Orchester stellte, ist folgendes: Wir probierten für das Hofkonzert eine Ouvertüre (ich glaube, es war die zum „Corsar“). Nachdem wir etwa eine Stunde lang daran probiert hatten, sagte Berlioz, der bekanntlich kein Wort deutsch sprach, zu mir: „Monsieur Singer, dites à ces messieurs, que je suis très content, que c'était parfait, mais que maintenant nous allons commencer à travailler.“ Ich übersetzte getreulich seine Worte und es war ergötzlich, zu sehen, wie bei dem ersten Satz die Herren Hofmusiker geschmeichelt lächelten und bei der Ankündigung, daß nun das Probieren erst recht losgehen sollte, die Gesichter recht lange wurden. Das Hofkonzert, das Berlioz dirigierte und in welchem außer seinen Orchesterkompositionen auch Gesangsstücke von ihm von Frau v. Milde vorgetragen wurden, war noch dadurch hoch-



Musikalisches Scherzstücklein von Reinecke an Singer. (Das Presto stimmt auch umgekehrt gelesen mit dem Original genau.)

[1] Zum „Kanon“ sei bemerkt, daß die Lösung dem freundlichen Leser überlassen bleiben muß; unser Memoirenschreiber habe sich nie die Mühe dazu genommen. *Red.*

interessant, daß Liszt sein Es dur-Klavierkonzert unter der Direktion von Berlioz spielte. Es war das einzige Mal, daß ich Liszt ein Konzert mit Orchester spielen hörte und ich kann mir wohl ersparen, zu beschreiben, wie er es spielte.

Berlioz war ein glühender Verehrer von Gluck und ich habe in den Tagen, wo ich das Glück hatte, viel mit ihm zusammen zu sein, ihn immer mit wahrer Begeisterung von den Werken dieses Meisters sprechen hören. Das zeigt sich auch in seinen Werken, in welchen namentlich in den „Trojanern" sich eine gewisse Stilähnlichkeit mit Gluck deutlich bemerkbar machte. Weniger begeistert war er von Richard Wagner und in einer Probe zu „Lohengrin", der er und H. Litolff beiwohnten, äußerte er ganz unverhohlen sein Mißfallen. Litolff aber kam in eine solche Wut, daß er ein Stöckchen, welches ihm Liszt verehrt hatte, zerbrach. Man erzählte sich, daß er in diesem Paroxismus zum Friseur gelaufen sei, um sich seine langen Locken abschneiden zu lassen. Dies gab Veranlassung zu einer Duo-Ballade von Bronsart und mir, aus der ich mich nur noch ungefähr erinnere. „Litolff zerbrach sein Stöckchen, ging zum Friseur, setzte sich auf seinen historischen Standpunkt und ließ sich scheren die Löckchen." Berlioz wußte viel von den gegen ihn angesponnenen Intrigen in Paris zu erzählen, was ja bekannt ist. (Fortsetzung folgt.)

Mozarts „Galimathias musicum".

Von HEINRICH BURKARD (Donaueschingen).

BEI der Gesamtausgabe von Mozarts Werken lagen den Herausgebern von dem im März 1766 im Haag komponierten Galimathias musicum zwei ziemlich voneinander abweichende Lesarten vor: eine Partiturskizze von Mozarts eigener Hand und eine Partie handschriftlicher, im Besitze von Charles Malherbe in Paris befindlicher Stimmen einer fertigen Komposition. Da die Herausgeber die Authentizität der letzteren bezweifelten, wurde in die Gesamtausgabe nur jenes Fragment aufgenommen, während die wichtigsten Abweichungen der zweiten Lesart im Revisionsbericht zur Serie XXIV Aufnahme fanden. Ausführlich über die beiden Versionen spricht Malherbe in der Riemann-Festschrift („Le Galimathias musicum de W. A. Mozart"), dabei die Echtheit der fertigen Komposition nachzuweisen versuchend.

Nun befinden sich in der Fürstl. Fürstenb. Hofbibliothek in Donaueschingen die geschriebenen, jedoch nicht autographischen Stimmen zu einem Jugendwerk Mozarts: „Quottlibet Musicum à 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni, Viola, Cembalo con Fagotto è Violone (obligati) Del Sig: Wolfganggo Mozart compositore di 9 Anni à la Hayenel mese di Marzo 1766." Dieses Quodlibet musicum, dessen Entstehungszeit „im Haag im Monat März 1766" schon auf Mozarts Galimathias musicum hinweist, stimmt in allen Einzelheiten genau mit Malherbes fertiger Komposition des Galimathias musicum überein.

Die Familie Mozart (Vater, Wolfgang und Nannerl) kehrten damals auf ihrer Rückreise vom Haag nach Salzburg in Donaueschingen ein (im Oktober 1766), wo am Hofe des kunstsinnigen Fürsten Joseph Wenzel eine gutbesetzte Kapelle bestand. Ueber diesen Aufenthalt schreibt Leopold Mozart unterm 10. November 1766 aus München: „Der Fürst empfing uns außerordentlich gnädig: wir hatten nicht nötig, uns zu melden. Man erwartete uns schon mit Begierde, und der Musikdirektor Rat Martelli kam gleich, uns zu komplimentieren und einzuladen. Wir blieben zwölf Tage. In neun Tagen war Musik von 5—9 Uhr abends: wir machten allezeit etwas Besonderes. Wäre die Jahreszeit nicht so weit vorgerückt, so hätte man uns nicht fahren lassen. Der Fürst gab mir 24 Louis d'or und jedem meiner Kinder einen diamantenen Ring. Die Tränen flossen ihm aus den Augen, da wir uns beurlaubten: auch weinten wir alle. Er bat mich, ihm oft zu schreiben." Wolfgang legte nach dem Pariser Verzeichnis seiner Jugendwerke bei diesem Aufenthalt auch Proben seines Kompositionstalentes ab „in verschiedenen Solos für die Violine und das Violoncell, in Gegenwart des Fürsten komponiert". Es ist wohl anzunehmen, daß anläßlich dieses Aufenthalts das Quodlibet musicum[1] durch Mozart selbst nach Donaueschingen kam und dort zurückgelassen wurde, und es ist durch die genaue Uebereinstimmung der beiden Kompositionen wohl kein Zweifel mehr, daß wir es bei Malherbes Manuskript — und dem damit identischen Donaueschinger Quodlibet musicum — wirklich mit der fertigen Komposition des Galimathias musicum zu tun haben.

[1] Eine Aufführung des Quodlibet musicum fand anläßlich des letzten Jagdaufenthalts des Kaisers beim Fürsten zu Fürstenberg im November vorigen Jahres unter meiner Leitung in Donaueschingen statt. Der Kaiser interessierte sich sehr für die Komposition und ließ sich eingehenden Bericht geben. Das bei dem Konzert zur Verwendung gekommene Cembalo war der von der Firma Pfeiffer in Stuttgart gebaute Bachflügel, eine genaue Nachbildung des in der königl. Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin stehenden von Gottfried Silbermann gebauten Flügels J. S. Bachs. (Abbildung siehe „N. M.-Z." Heft 11 des 31. Jahrg.)

Tonsetzer der Gegenwart.

Joseph Haas.

EINEN Komponisten zu würdigen, während er sich noch in voller Entwicklung befindet, bleibt immer eine mißliche Sache; denn ein Irrtum in der Schätzung ist ja hier leicht möglich. Schon die nächste Zukunft kann oft ein Urteil Lügen strafen. Anderseits hat aber auch die beobachtende Kritik die Pflicht, auf junge, redlich strebende Talente aufmerksam zu machen, zumal in einer Zeit, wo tausend verschiedene Strömungen durcheinanderlaufen, so daß selbst der Fachmann auf der Hut sein muß, um nicht in den Strudel zu geraten, der musikalische Laie aber sich erst recht gar nicht zurechtfindet. Und weiter kann auch dem Komponisten selbst ein Nutzen entsprießen, wenn seine Arbeit rückschauend überblickt und das Wesentliche festgestellt wird, worin der Nutzen oder die Hauptmerkmale seines Schaffens ruhen.

Weit im Vordergrunde des musikalischen Interesses steht gegenwärtig *Max Reger*. Und als einen seiner bedeutendsten Schüler erkennen wir *Joseph Haas*.

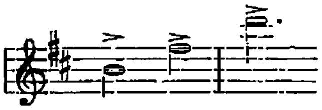
Am 19. März 1879 in Maihingen (Bayern) als Sohn eines Lehrers geboren, genoß er den ersten Musikunterricht von seinem Vater, der ihn auch für den Musikberuf erziehen wollte. Der frühe Tod des Vaters aber wendete die Richtung, und der musikbeflissene Sohn mußte Lehrer werden. Nach seiner Seminarzeit fand er Anstellung in Augsburg, später in München. Indes ruhte das Musikstudium nicht ganz. In Augsburg besuchte er kurze Zeit die Musikschule, in München war er zwei Jahre lang der Schüler von Professor *Joseph Stich*. Den entscheidenden Wendepunkt bildete seine frühe Verheiratung. Es wurde ihm nun möglich, planmäßigen Theorieunterricht zu nehmen. Er kam zu Reger (1904—1906), dem er auch nach Leipzig folgte, wo er 1907 bis 1908 seine Studien am Königl. Konservatorium vollendete. Bei seinem Abgange erhielt er das Artur Nikisch-Stipendium als Prämie für die beste Kompositionsleistung im Schuljahre 1907/08. Seitdem amtiert er wieder in München als Lehrer. Die Aufmerksamkeit weiterer Kreise lenkte er zuerst auf sich, als seine Violinsonate op. 21 auf dem Tonkünstlerfest in Stuttgart einen großen Erfolg errang.

Im allgemeinen charakterisieren ihn seine Werke als getreuen Jünger Regers, dem er „alles verdankt", wie er sagt. Nur erscheint der Meister hier größtenteils in vereinfachter Auffassung, also dem natürlichen Verständnis näher gebracht. Man könnte beinahe den Rat geben: Wer Reger gründlich kennen lernen will, der sehe sich zuerst die Werke von Haas näher an. Diese Verwandtschaft ist nicht nur aus dem Verhältnis von Lehrer und Schüler, sondern auch aus der gemeinsamen Abstammung aus demselben Lande zu erklären. Was Haas am deutlichsten zu Reger weist, ist sein Humor. Aber auch hier wieder ein Unterschied. Hat der Humor Regers vielfach einen aus Lebenserfahrungen gewonnenen bitteren ironischen Beigeschmack, so gibt er sich bei Haas unbefangener, man möchte sagen, kindlicher, als Humor an sich, als Lust und Freude durch sich selbst. Hierin erkenne ich gegenwärtig die stärkste Seite des Schaffens von unserem Komponisten. Gleich daneben steht aber noch das Lyrische, das stille Weben von Stimmungen und das weiche Gemüt, das sich anmutig und würdig kundgibt. In der letzten Zeit zeigt sich sein Bestreben, sich dem Einflusse Regers zu entziehen und sich ganz auf eigene Füße zu stellen, mehr und mehr von Erfolg gekrönt. Und dieses lobenswerte Streben nach Selbständigkeit gibt auch die Kraft zu bedeutenderem Aufschwunge. Gerade die zuletzt erschienenen Werke verheißen für die Zukunft nach dieser Richtung hin viel. Rein formell gehört Haas zu den Vertretern absoluter moderner Musik. Eine stille Natur im Sinne *Theodor Kirchners*, dessen Lebensaufgabe er bewußt aufnimmt, sucht er die alten Formen des Divertimento mit modernem Inhalte zu füllen, ferner die arg vernachlässigte Literatur der Kammermusik für Bläser zu bereichern, wozu er seinem ganzen Wesen nach berufen erscheint.

Mit seinen Werken hat Haas bisher die Gebiete der Kammermusik, der Orgel, des Klaviers, des einstimmigen Liedes und des Chorgesanges betreten. Sein Wirken für die Kammermusik beginnt mit op. 4, zwei Sonatinen für Klavier und Violine (Bote & Bock), die nur ihrem mehr einfachen Inhalte, nicht aber der Form nach als Sonatinen anzusprechen sind;

denn die Durchführungen sind verhältnismäßig umfangreich. Die Sonatinen nehmen durch die Natürlichkeit des Musizierens sogleich für sich ein. Der Grundcharakter der entscheidenden ersten Sätze ist in No. 1 (g moll) elegisch, in No. 2 (D dur) freudig. Beide Sonatinen bilden eine wertvolle Bereicherung der Unterrichtsliteratur und sollten von den Lehrern nicht übersehen werden. Man stoße sich nicht an der niedrigen Opuszahl! Haas hatte vor dem Drucke seiner ersten Werke eine weit bessere Schule hinter sich als Durchschnittskomponisten, die noch beim 50. Werke nicht allen billigen Anforderungen gerecht werden.

Eine Zeitlang ruht jetzt die Kammermusik. Dafür gelingt dem Komponisten mit der durch die erfolgreiche Aufführung auf dem Stuttgarter Tonkünstlerfeste bekannt gewordenen Violinsonate op. 21 ein großer Wurf. Jedenfalls läßt die Sonate alle bis dahin erschienenen Werke hinter sich. Sie ist seinerzeit in der „N. M.-Z." besprochen worden, daher erübrigt sich hier ein Eingehen auf sie. Nur sei darauf hingewiesen, daß schon die ersten drei Noten



den energischen Aufschwung und das entschiedene Wollen ankünden, das sich in der ganzen Sonate ausspricht. Mit op. 22 betritt Haas den Boden des Divertimento, dieser alten, mehr auf Unterhaltung ausgehenden Suitenform. Seine Begabung für naiven musikalischen Humor weist ihn geradezu auf dieses Feld hin, auf dem sich ein weiter Ausblick eröffnet, wenn man daran denkt, daß ein solches Werk oder auch Teile daraus an Kammermusikabenden als Auslösung der Nerven zwischen schweren Werken stehen können, anderseits aber auch dem weniger gebildeten Hörer infolge der größeren Einfachheit der Faktur mehr entgegenkommen. Daß sie als gutes Erziehungsmittel für das Verständnis dienen, ist die richtige Folgeerscheinung. In dem angeführten Werke sagen sich die drei Streichinstrumente (Violine, Viola und Cello) bereits zum guten Teile von Reger los. Das ganze Werk ist so voll von originellen, köstlichen Einfällen, daß auch für den grämlichsten Hörer der ganze Himmel von Sonnenschein strahlt. Op. 23 „Ein Kränzlein Bagatellen" für Oboe und Klavier führt uns auf ein neues Gebiet, wo den Komponisten insgesamt noch viel zu tun übrig bleibt. Wieder ebnet ein goldener Humor dem Werke den Weg. Die Heiterkeit des ersten Satzes, die volkstümliche Melodik des zweiten, die Eulenspiegeleien des dritten, die Gemütlichkeit des vierten und der Uebermut des letzten Satzes ziehen den Zuhörer unwiderstehlich in den Bann. Ich habe persönlich erlebt, daß selbst ganz unerfahrene Musikhörer dem Werke großes Interesse entgegenbrachten. Folgen als op. 28 „Zwei Grotesken" für Cello und Klavier, die wieder ein sehr einsames Gebiet bereichern, denn was man an Cellostücken hört, ist meist zum Verzweifeln armselig. Die beiden Ueberschriften „Gespenstige Stunde" und „Koboldlaune" sind nicht programmatisch zu verstehen, sondern sollen nur eine allgemeine Charakteristik sein anstatt der nichtssagenden Bezeichnungen Impromptu, Intermezzo usw. Beide Instrumente sind gleich wertvoll behandelt und lassen an Klangausnutzung nichts zu wünschen übrig. Ernstere Saiten schlägt die dreisätzige Hornsonate op. 29 an. Aber doch liegt in dem ganzen Werke eine von innerem Frohsinn erzeugte Anmut und Liebenswürdigkeit ausgebreitet, die sich im dritten Satze in besitzfroher Heiterkeit äußert, gelegentlich auch einen guten Witz nicht verschmäht. Das harmlos polternde dritte Thema des dritten Satzes zeigt, wie gut der Komponist zu schattieren versteht. Zur Kammermusik ist auch op. 30 zu rechnen, das Divertimento „Ein Sommermärchen" für Cello allein. Die Celloliteratur wird kaum etwas Aehnliches aufzuweisen haben, namentlich was musikalischen Gehalt betrifft. Weiter wird noch in diesem Jahre (bei Leuckart) op. 32 erscheinen, ein Divertimento in sechs Sätzen für Streichquartett, das sich durch knappe Formen und tiefergehenden Inhalt auszeichnet. Der erste Satz zeigt den Komponisten bereits vollständig von Reger frei. Interessant ist die Reihenfolge der Tonarten der einzelnen Sätze: C dur, fis moll, B dur, h moll, Es dur, C dur.



JOSEPH HAAS.

Dicht neben seine Kammermusik sind die Kompositionen für Orgel zu stellen. Den Reigen eröffnen die Choralvorspiele op. 3, denen als op. 11 drei kürzere Präludien folgen. Das erste größere Orgelwerk ist die Sonate c moll op. 12, seinem Meister Reger gewidmet. Daß er hier alles Können aufbietet, um seinem Lehrer Ehre zu machen, ist ja selbstverständlich, und so trägt die Sonate alle Kennzeichen Regerscher Schule: große Faktur, Ausnutzung der Chromatik, Steigerungen mit plötzlichem Halt und kunst- und fantasievollem Fugenbau einschließlich ungewöhnlicher Harmonik. Acht sehr hübsche kleinere Stücke bietet op. 15 (Augener, London). Technisch leicht ausführbar, musikalisch leicht verständlich, bringen sie mit ihrem naiven, dem einfachen Zuhörer am ehesten zugänglichen gemütvollen Inhalte auch dem wertvolle Gaben, dem größere und schwerere Werke nicht zugänglich sind. Einfache, natürliche Herzensromantik ist ihr Charakter.

Op. 20 betritt den Boden der von ihm nun weiter gepflegten Suite. Die Form ist unserer Zeit günstig. Streng logische Folgerichtigkeit und tiefsinnige, breit durchgeführte Probleme vermeidet der vielbeschäftigte Mensch der Gegenwart am liebsten. Kleine, übersichtliche Formen kommen ihm darum eher entgegen.

Sogleich mit den ersten Akkorden von op. 20 bekennt sich der Komponist wieder zu Reger:



Aber trotz dieser Abhängigkeit ist namentlich der erste Satz meisterhaft in Erfindung und Arbeit. Nach moderner Art bringt die Suite auch einen humoristischen, sprühend lebensvollen Satz. Ein liebliches, schlichtes Intermezzo bildet den dritten und eine prächtige Fuge mit der bekannten Regerschen Schlußsteigerung und vorausgehender Einleitung den vierten Satz. Auch op. 25 ist eine Suite (in fünf Sätzen). Ein hübsches Beispiel gesunder, natürlicher Melodiebildung ist das zweite Thema des ersten Satzes (Improvisation),



das sich mit den unauffälligen, aufsteigenden Sekundmotiven ungezwungen auf das erste Thema bezieht. Nach einem Intermezzo voll milder Trauer folgt ein sehr lebendiges Capriccio, das in seinem Trioteile an den zweiten Satz erinnert. Capricciocharakter, nur ernster gestimmt, trägt auch die folgende Romanze. Der fünfte Satz ist eine formklare Passacaglia, die, sich allmählich entwickelnd, in einer gewaltigen Schlußsteigerung gipfelt. Im Druck ist gegenwärtig noch op. 31 (Variationen über ein Originalthema).

Mit seinen Kompositionen für Klavier verfolgt Haas vielfach pädagogische Zwecke, und zwar hat er hier sehr Wertvolles für die Jugend geschaffen. Außer op. 2, dessen fünf Stücke mehr für den Konzertvortrag bestimmt sind, eignet sich alles für die Hausmusik und den Unterricht: Op. 9, Fantasiebilder (3 Stücke), op. 10, Kinderlust (zehn kleine Vortragstücke), op. 16, Lose Blätter (sechs Stücke), op. 18, Frohe Launen (sechs Humoresken), op. 27, Wichtelmännchen (sechs Tanzmärchen). In den Stücken für die Kinderwelt kommen ihm ganz besonders seine einfache Herzlichkeit und sein lebensfroher Humor zu statten. Die Liebe zu den Kindern spricht aus jedem Takte. Seine lebhafte Phantasie verliert sich nie ins Trocken-Lehrhafte, sondern bleibt immer mit dem Leben in Verbindung. Einfache Ueberschriften wie „Wanderlust", „Fangen und Haschen", „Verstecken" oder auch nur Andeutungen wie „witzig", „übermütig", „liebenswürdig" usw. geben dem Kinde den rechten Begriff vom Inhalte, obwohl sie nicht programmatisch gemeint sind.

Im Fluge nur noch sei die Gesangmusik gestreift, nicht als ob sie minderwertig sei, sondern weil sich in ihr hauptsächlich dieselben Eigenschaften aussprechen wie in der Instrumentalmusik. Für das einstimmige Lied kommen in Betracht op. 1, 5, 7, 13 (mit Orgel) und 24, zusammen 21 Lieder. Viel Herzlichkeit, Innigkeit und poetisches Verstehen, in op. 24 auch tiefgehende Stimmungsschilderungen kommen da zum Ausdruck. Kammermusikalisch fein gearbeitet sind seine Chorlieder, sowohl die für gemischten Chor op. 14, als auch die für Männerchor op. 17 und 26, und die „Zwei heiteren Lieder" op. 19 für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor. Poetisch in der Auffassung, apart in der Harmonik und

Stimmenführung, gewähren sie vor allem dem Befriedigung, der in der Chorliteratur den breiten Weg vermeidet, der zur — Liedertafelei führt. Sie sind für die Ausführung sehr empfindlich und werden nur von gutem, biegsamen Stimmmaterial zur beabsichtigten Wirkung gebracht werden. Gegenwärtig im Erscheinen begriffen sind zehn zweistimmige Kinderlieder mit Klavierbegleitung (op. 33), die vermutlich ihrer frischen, natürlichen Melodik wegen bald Eingang finden werden. Auch sie sind der Beanlagung für das kindlich Einfache und Natürliche entsprungen, die im Schaffen des Komponisten mehr und mehr eine Rolle spielt.

Unsere kurze Wanderung ist zu Ende. Der Charakter der Skizze bringt es mit sich, daß alles nur eben berührt werden konnte. Das Ganze soll weiter nichts als eine Anregung sein, soll die Aufmerksamkeit der geschätzten Leser auf einen Mann richten, der noch viel Gutes zu bringen verspricht, der es wert ist, daß man sich mit ihm ernst beschäftigt, und dessen Werke verdienen, der Allgemeinheit zugänglich gemacht zu werden. **Artur Schlegel (Leipzig).**

Schillings' umgearbeiteter Pfeifertag.

Aufführung am Stuttgarter Hoftheater am 14. Mai.

IN *Schillings'* dreiaktiger heiterer Oper ist (wie übrigens auch in der Ingwelde) das Motiv des Scheintodes verwendet. Der Spielmann Velten Stacher ist nicht tot, und alles, mit Ausnahme des griesgrämigen alten Jockel, eine Spielart der Beckmesser, freut sich, als der fröhliche Geselle zu den Lebenden zurückkehrt! Ueber ein Dezennium hat Max Schillings' Pfeifertag geruht, nachdem er von Schwerin aus über die Bühnen von Karlsruhe, Berlin, München gegangen war. Und die Leute sprachen nicht mehr davon, es schien, als ob dies Werk wirklich ausgelebt hätte und aus den Grüften der Archive nie mehr zum hellen Rampenlichte emporsteigen könnte. Da entschloß sich Schillings, nach dreijähriger Tätigkeit in Stuttgart, uns auch mal eines seiner Werke vorzuführen, und er wählte dazu seine heitere Oper, den Pfeifertag. Und siehe da: wie sein Held Velten Stacher, so lebte dies Werk, es wurde am Schluß jubelnd aufgenommen!

Zwei Hauptmomente seien als besonders beachtenswert und interessant zunächst hervorgehoben: einmal, daß eine Musik, die vor mehr als zehn Jahren geschrieben wurde, heute, nach den großen Ereignissen der „Salome" und „Elektra", unmittelbar und frisch wirkt, und zweitens, daß musikalische Qualitäten dieser Art stark genug sein können, eine schwache Dichtung über Wasser zu halten. Und des Grafen Sporck Dichtung hat unleugbare Schwächen. Er hat das Wagnis unternommen, sich in die Nähe der Meistersinger zu begeben. Doch nicht die innere und äußere Aehnlichkeit mit den Meistersingern, der Abstand der Dichtung des Grafen Sporck von der Wagnerschen ist das Bedenkliche dabei. Zur Zeit der Entstehung des Pfeifertages, als die Wagnersche Bewegung ihren (eigentlich-künstlerischen) Höhepunkt hatte, wo irgendwelche Zweifel an der lückenlosen Vollkommenheit der Werke Wagners überhaupt nicht ernst genommen wurden, ist die Anlehnung eines Schillings, der auch heute noch seiner künstlerischen Ueberzeugung, seinem Wesen nach zu Wagners Kunst- und Weltanschauung innerlich gehört, durchaus zu verstehen, und ebenso, daß er im Wagnerianer und Schopenhauerianer Sporck den geeigneten Dichter für seine Opern zu haben wähnte. Aber Ferdinand Graf Sporck ist alles andere als ein dramatischer Dichter, als ein Bühnenautor. Der sich aufdrängende Vergleich zwischen den Meistersingern und dem Pfeifertag wird das schlagendste Kriterium für diese Ansicht abgeben. Wie hat Wagner seinen mittelalterlichen, ebenfalls auf das Zunftwesen gestellten Stoff konzipiert: das Milieu klar und plastisch, das Wesen der Zunft zum Greifen deutlich; dann die Gestalt des Hans Sachs, und daneben die Liebesgeschichte, der Gegensatz von Bürgertum und Adel und eine ganze Reihe köstlicher Figuren! Jedes Kind kann ein Bild der Zeit und der Meistersingerzunft danach zeichnen. Sporck versucht das Gleiche zu geben, aber wer weiß nach Anhören seiner Oper, wie es um die Spielmannszunft bestellt war? Wen interessieren diese Gestalten, die Ideen repräsentieren sollen, und kein Fleisch und Blut haben? Wagner hat mal den „Effekt" als Wirkung ohne Ursache definiert. Bei Sporck ist alles Ursache ohne Wirkung, und selbst der „Effekt" bleibt demgemäß aus. Ansätze, die nicht durchgeführt werden, Lebendigkeit ohne Leben, keine zusammenprallenden Konflikte: so hetzt der Dichter den Komponisten durch die Oper. Wahrlich, es gehören nicht geringe musikalische Potenz dazu, Erfindung und Phantasie, um hier nicht zu erlahmen. Uebrig bleiben stimmungsvolle Abschnitte, Volksszenen, einzelne lyrische Ruhepunkte, die dem Komponisten Gelegenheit zur Bühnenwirkung geben, statt dramatisch-spannender Momente, wo er seine Kraft voll entfalten könnte. Wir haben nun von Strauß rücksichtslose Wahrheit selbst bis zur Verneinung der Schönheit auch in der Oper gelernt, an dieser Errungenschaft ist festzuhalten. Figuren wie der Jockel müssen wir unter allen Umständen als Karikatur verwerfen. Und wie *James Grun*, der Verfasser des Textes zum „Armen Heinrich", so ist Graf Sporck im weit höheren Maß noch Dilettant, der versagt, sobald es ans Gestalten geht. Wagners Größe besteht eben in diesem Gestalten, und so wächst denn auch bei ihm die „Idee" aus der Anschauung von selber heraus. Wir haben sein Schaffen bei Besprechung seiner Selbstbiographie (in No. 16) kennen lernen; wie z. B. die Meistersinger von Anfang an durchaus nicht als „Drama des Hans Sachs" (Anschauung der „Wagnerianer") entstanden, sondern ganz intuitiv-anschaulich aus der Schusterszene mit Beckmesser im zweiten Akt. Die Epigonen gingen aber von der „Idee" aus; die war die Hauptsache und die Menschen blieben Schemen. Eine dramatische Idee kann aber nur dann zu überzeugender Wirkung kommen, wenn ihre Träger Menschen aus Fleisch und Blut sind, denen der Odem des echten Dichters Leben gegeben hat.

Die Handlung des Pfeifertags ist kurz folgende: Der oberste Pfeiferkönig der elsässischen Spielleute (Zeit: Ende des 15. Jahrhunderts, Ort: die Stadt Rappoltsweiler), Graf Schmasmann v. Rappoltstein, verweigert dem Pfeifer vom Rhein, Velten Stacher, die Hand seiner Tochter Herzland. Parallelhandlung: er hat seinen Sohn Ruhmland, der, anstatt Edelmann zu bleiben und später als Schirmherr der Pfeiferzunft die Tradition des väterlichen Hauses weiterzuführen, selber Spielmann geworden ist, deshalb verstoßen. Der kommt nun verkleidet auf die väterliche Burg, just zu der Zeit, als wieder Pfeifertag gehalten wird. Nebenbei liebt er auch noch Veltens Schwester. (Man sieht, es wird vom alten Grafen in bezug auf sein Standesbewußtsein nicht Geringes an Opfern verlangt.) Nun gilt es, den Grafen zu überlisten. Als Mittel dazu wird der „Nachruhm" verwendet. Stacher wird scheinbar bei einer großen Feuers- und Wassersnot (zweiter Akt) vom Blitze erschlagen, als er als Pfeifer vom *Rhein* die Fluten des Rappoltsweiler Baches bändigen sollte. Im dritten Akte sahen wir ihn dann (in der ursprünglichen Fassung) aufgebahrt; die Verschworenen, der junge Graf und die beiden Mädchen, scherzten mit dem „Toten", bis dann die Trauerversammlung erschien und, mit dem Unterpfeiferkönig Jockel an der Spitze, den Ruhm des Verstorbenen nicht genug preisen konnte. Schließlich nimmt der Spaß ein Ende, der Spielmann Velten Stacher wird lebendig, und, da der alte Graf vorher in einem unbedachten Moment sein Wort gegeben, daß er seiner Tochter, die in treuer Liebe sich auch an der Bahre zum Verstorbenen bekennt, die Hand des toten Geliebten nicht verweigern würde, bekommen sich die beiden Liebenden, wie es sich gehört. Gleichzeitig wird der verlorene Sohn, der sich zu erkennen gibt, in Gnaden auch als Spielmann aufgenommen, und alles ist voll Lust und Freude; nur der Gegenspieler Jockel muß als geschlagen das Feld räumen. Diese Fabel ist für eine Novelle schließlich brauchbar und ausreichend, für eine dreiaktige Oper nicht. Schillings hat nun den dritten Akt umgearbeitet. Der Stein des Anstoßes, daß man mit dem Ernst des Todes keinen Spaß treiben dürfe, ist beseitigt. Wie die Wirkung der ursprünglichen Fassung war, weiß ich nicht. An Stelle des scheintoten Spielmanns liegt nunmehr eine Puppe, den aufgeblasenen Jockel darstellend, auf der verdeckten Bahre. Zweifellos ist die knappe Fassung dieses dritten Aktes das Beste an dem Text; hier haben wir Spannung mit lustiger Lösung und Schillings hat eine Steigerung gegen den Schluß hin erreicht, was für den Erfolg sehr wesentlich ist. Ausgezeichnet fängt das Stück an, das prächtige alte Wächterlied, das in den grauenden Morgen hinein tönt, gibt dem Ganzen gleich die Stimmung. Die Exposition ist gut, der erste Akt zwar etwas breit, doch abwechslungsreich, aber der zweite bringt dann nicht den rechten Fortgang; die Personen haben fast keine Gelegenheit, sich zu entwickeln, zu handeln; die beiden Frauengestalten gehen nebenher. Besser sind ihre Partner, die beiden Spielleute, auch als Gegenspiel zum Edelmann und Pfeiferkönig, dem Grafen Rappoltstein. Der Vorwurf zur Oper ist überhaupt ausgezeichnet, um so mehr ist es zu bedauern, daß ihn nicht ein wirklicher Dichter in die Hand nahm; und doppelt schade im Hinblick auf die musikalische Durchführung.

Max Schillings hat nun zweifellos den besten Zeitpunkt zur Wiederaufnahme seiner heitern Oper gewählt. Der dramatische Führer unserer musikalischen Epoche, Richard Strauß, ist nach der „Elektra" mit dem „Rosenkavalier" zur komischen Oper abgeschwenkt. Trotzdem aber Schillings noch im Banne Wagners steht, hat er doch eine unbestreitbare individuelle Sprache. Diese in Jahrzehnten abgenutzte Phrase hat hier mal wirklich ihre volle Berechtigung und Bedeutung. Technisch ist Schillings am meisten noch von Wagner abhängig; man vergleiche hierin den „Rosenkavalier" mit dem Pfeifertag seines Stils wie seiner Struktur nach. Aber melodisch ist auch der junge Schillings nicht als Wagner-Epigone zu bezeichnen, wenigstens nicht in allem. Wir finden im Pfeifertag Partien genug, die als echt

„Schillings'" anzusprechen sind. Sonderbar, wie schwer es hält, bis so ein in die Massen geworfenes Schlagwort seine Kraft verliert. Strauß ist pervers und spekuliert aufs Publikum, Schillings ist vornehm und kühl. Wie wenig trifft das auf Schillings in diesem Sinne zu! Eine gewisse Zurückhaltung gegen den Fernstehenden, die sich jedoch mit ebensoviel Liebenswürdigkeit, Interesse, Hilfsbereitschaft für junge Künstler verbindet, wird man doch wohl kaum als Mangel an einem Charakter bezeichnen wollen. Wer Schillings aber als Künstler wie als Mensch näher kennt, fühlt sehr deutlich bei ihm ein starkes Temperament, Sinn und Gabe für Humor, auch hier und da eine sarkastische Ader. Schillings ist durchaus dazu befähigt, auch eine heitere Oper zu schreiben. Das hat sein Pfeifertag, trotzdem seinem Stil noch hier und da eine gewisse Schwere anhaftet, gezeigt. Und allein die burlesken Szenen des dritten Aktes zeigen uns weiter die dramatisch-bühnenwirksame Befähigung des Komponisten. Das großartige Vorspiel zum dritten Akte, „Von Spielmanns Lust und Leid", offenbart es eklatant, daß Schillings aufzubauen versteht. Nur einen guten Text, und wir haben auch in unserem Generalmusikdirektor einen Mann der Tat für die deutsche Opernbühne. Seine Lyrik ist durchaus edel, schwungvoll, warm, zu Herzen gehend. Wie entzückend ist z. B. die Szene des Spielmanns Velten Stacher zu Anfang des zweiten Aktes. Schillings steht im Pfeifertag nicht auf Seite des äußersten Fortschrittes; daß seine Musik trotzdem wirkt, ist das untrügliche Zeichen ihrer Echtheit und innerer Wahrheit. Besonders beachtenswert sind die Ensemblesätze, Duette, Quartette, die vielen, groß angelegten Chöre. Das ist um so mehr zu beachten, als sie zu einer Zeit geschrieben wurden, wo derlei verpönt war. Wenn wir heute wieder dahin zurückkehren, so gebührt Schillings der Ruhm, hier voraussehend geschaffen zu haben. Und wie klingen diese Chöre! Die moderne Kunst feiert in diesen Vokalsätzen Triumphe; ich wüßte nicht, welch neue Chöre man denen im Pfeifertag an die Seite stellen sollte. Die Instrumentation, so glänzend und charakteristisch-belebt sie ist und das Spielmannskolorit prächtig zum Ausdruck bringt, weist allein hier und da auf die Jahre der Oper hin, insofern als sie manchmal etwas zu dick ist. Im ganzen aber ist die Partitur des Pfeifertags ein Meisterwerk, prachtvoll in ihrer polyphonen Gestaltung, in ihrem Fluß wie in ihrem inneren Gehalt. Schillings ist ein wahrhaft vornehmer Repräsentant einer hochentwickelten Kultur in der deutschen musikdramatischen Kunst!

Der Aufführung in Stuttgart gebührt hohes Lob. *Emil Gerhäuser* hatte sie bis ins kleinste ausgearbeitet, dekorativ seien die Lichtwirkungen nicht unerwähnt. Von den Darstellern ist in erster Linie *Karl Erb* in der Hauptrolle des Velten Stacher zu nennen. Dieser Tenor vervollkommnet sich mehr und mehr. *Hermann Weil* (Ruhmland), *Hedy Iracema-Brügelmann* (Herzland), *Ida Hanger* (Alheit) schufen mit Erb ein Solistenquartett, wie es sich auf jeder Bühne sehen lassen kann. Nicht auf der Höhe war der Darsteller des Rappoltstein. Ganz ausgezeichnet löste unser Theaterchor, der ja eines nicht geringen Rufes in der musikalischen Welt genießt, seine große Aufgabe (Chordirektor *Doppler*). Das Orchester unter Schillings' persönlicher Leitung war ausgezeichnet. Der erste Akt gefiel sehr, der zweite flaute etwas ab, nach dem dritten wurden Schillings langanhaltende Ovationen dargebracht. Richten wir mal nicht zu sehr unser Augenmerk auf die dramatische Seite des Textes, freuen wir uns vielmehr der einzelnen sympathischen Szenen, so werden wir an diesem Werke auch auf der Szene reichen Genuß haben. Die Musik ist es wahrlich wert, daß der Pfeifertag dauernd dem Repertoire einverleibt werde. Die deutsche Bühne hat nicht viel Werke auf dem Gebiete der heiteren Oper von so echtem, künstlerischem Gehalt!

Oswald Kühn.

Hamburger Musikbrief.

Die Philharmonischen Konzerte sind im vergangenen Winter unter eine einheitliche Leitung gekommen. Daß der auserwählte Dirigent *Siegmund v. Hausegger* geworden ist, dazu können sich die einheimischen Musikfreunde beglückwünschen und nicht weniger das Institut der Philharmonie selbst, deren Konzerte in der vorhergegangenen Saison unter dem System des Gastdirigententums entschieden gelitten hatten. Den Nutzen eines ständig mit dem Orchester arbeitenden und in steter Fühlung mit der Musikerschar bleibenden Kapellmeisters haben wir nun schätzen gelernt, um so mehr, als Siegmund v. Hausegger auch durch sorgsam gewählte Programme Stil in das Ganze zu bringen verstand. Der ausgezeichnete Dirigent, dessen feinsinnige Aeußerungen über Programmkultur noch nicht in Vergessenheit geraten sind, pflegte neben den klassischen Symphonien (von Beethoven kam im Schlußkonzert auch die Neunte zu Gehör, von Mozart gab es einiges weniger Bekannte) und den romantischen Konzertwerken auch die neuere Musik: Bruckner war mit der „Romantischen Symphonie" vertreten, ein ganzer Abend galt Brahms, wozu *Fritz Kreisler* das Violinkonzert beisteuerte, *Strauß* kam mit der ausgezeichnet vorgetragenen „Symphonia domestica" zu Worte, und ein Konzert brachte sogar eine Uraufführung, nämlich die zweite Symphonie von *Hermann Bischoff*. Das viersätzige Werk des begabten Münchner Tonsetzers erntete lebhaften Beifall; es ist kundig instrumentiert, geistvoll aufgebaut und, ohne hypermodern sein zu wollen, doch durchaus neuzeitlich in seinem Gedankengehalt. Das Finale mit seinem frischen und freudigen Inhalt schlug gleich bei dieser ersten, auf das sorgfältigste vorbereiteten Aufführung ein. — Ein durch die Mitwirkung von *Max Reger* ausgezeichnetes Konzert erhielt seine besondere Bedeutung durch die erste Aufführung des f moll-Klavierkonzertes, op. 114. Das technisch und geistig schwierige, im langsamen Satz herrliche Episoden umschließende Werk wird seine Zeit brauchen, um sich durchzusetzen; daß es das einmal tun wird, braucht man nicht zu bezweifeln. Eine allen Schwierigkeiten gewachsene Interpretin des Klavierparts war in *Frida Kwast-Hodapp* zur Stelle. Reger dirigierte an diesem Abend noch seine grandiosen Variationen über ein Thema von Hiller, mit denen er sich schon jetzt seinen Platz in der Musikgeschichte gesichert hat. Von hervorragenden Solisten mögen noch *Raoul Pugno*, der mit seinem Klavierspiel höchst nachhaltige Eindrücke erzielt hat, und der ausgezeichnete Violoncellist *Pablo Casals* genannt sein.

Unter *Artur Nikisch* hat das Berliner Philharmonische Orchester seine sechs, stets bis auf den letzten Platz gefüllten Abonnementskonzerte ruhmreich absolviert. Die zweite Symphonie von *Hugo Kaun* erwies sich als die Schöpfung eines ernsten, den höchsten Zielen nachstrebenden Tonsetzers, ist aber noch nicht nach Gebühr gewürdigt worden. Eine Wiederholung im nächsten Winter könnte ihr und den Hörern viel nützen. Ein französischer Abend brachte Bizets „Roma"-Suite, ein Klavierkonzert von Saint-Saëns, gespielt von *Hedwig Kirsch-Marx*, und die Harold-Symphonie von Berlioz. Zu wunderbarer Wirkung kam unter Nikisch am letzten Konzertabend die D dur-Symphonie von Brahms, zu welcher das „Hexenlied" von Max Schillings, von *Ludwig Wüllner* fortreißend vorgetragen, ein düsteres Präludium gebildet hatte.

Unter den einheimischen Orchesterführern hat sich *Francesco Paolo Neglia* allmählich eine allseitig anerkannte Stellung errungen. Bedeutende Gaben waren Bruckners neunte Symphonie mit anschließendem „Tedeum" und ein Beethoven-Abend mit der D dur-Symphonie, den drei Leonore-Ouvertüren und von *Paul Reimers* wundervoll gesungenen Liedern. Der genannte, jetzt zu den Sternen des deutschen Konzerthimmels zählende Tenorist überzeugte auch an seinem in der ersten Winterhälfte gegebenen Liederabend von seiner reifen Künstlerschaft. — *John Julia Scheffler* brachte zweimal (die Wiederholung fand am Karfreitag statt) die „Deutsche Messe" von *Otto Taubmann* zur Aufführung und errang mit diesem groß angelegten und in der Wahl seiner Mittel höchst anspruchsvollen Werk allgemeine Anerkennung. Welche besondere Gabe, große Massen zu leiten und zu Kunstleistungen zu inspirieren er besitzt, bewies Scheffler auch in zwei Konzerten der vereinigten Hamburg-Altonaer Männerchöre, deren erstes Abwechselung durch Vorträge der ausgezeichneten hiesigen Sopranistin *Elsa Laube* empfing, während im zweiten die anmutige Geigerin *Elsie Playfair* Enthusiasmus erregte. — Der Cäcilien-Verein unter *Julius Spengel* brachte außer einem bunten Programm im ersten Konzert, dem die prächtig singende *Lula Mysz-Gmeiner* ihre Mitwirkung lieh, Verdis „Requiem" zu Gehör, das der gut geschulte Chor vortrefflich sang. — Der „Hamburger Lehrer-Gesangverein" unter Prof. *Richard Barth* errang sich ein Verdienst durch die Aufführung des wertvollen Chorwerkes „Pandora" von *Arnold Mendelssohn*.

In einer musikalischen Chronik des vergangenen Winters muß auch unserer Nachbarstadt Altona gedacht werden, da die dortigen großen Konzerte die ernste Beachtung jedes Hamburger Musikfreundes verdienen und auch finden. *Felix Woyrsch*, der weithin durch sein „Passions-Oratorium" und seinen „Totentanz" bekannte Komponist, trat als Dirigent für Glazounows sechste Symphonie ein und brachte mit seiner ausgezeichneten „Altonaer Singakademie" Händels „Samson", Madrigale aus der Blütezeit des Chorliedes und neue Werke von Bruck, Bleyle und Wolf zur Aufführung. *Eva Füßmann* und *Dora Moran* waren zwei Sängerinnen, die allseitigen Beifall errangen und sich auch der Anerkennung würdig erwiesen. — Der Bignellsche Streichorchesterverein, der von erlesenen Musikern als etwas einzig in Deutschland Dastehendes bezeichnet worden ist, ein aus Dilettanten zusammengesetzter, aber durch seinen Führer *Robert Bignell* zu schwierigsten Aufgaben herangebildeter Bund wartete mit Programmen auf, in denen neben der zweiten Symphonie von Brahms und der Tannhäuser-Ouvertüre Novitäten wie die „Symphonie française" von Dubois und Gernsheims Tondichtung „Zu einem Drama" figurierten. Und dazu wirkten

als Solisten in diesen Konzerten Künstler wie Max Reger und *Henri Marteau*, denen sich mit sympathischen Leistungen die Pariser Geigerin *Therese Laurent* und die Berliner Sängerin *Gertrud Fischer-Maretzki* anschlossen.

Wollen wir schließlich noch einmal nach Hamburg zurückkehren, so dürfen wir die populären Symphonie-Konzerte von *José Eibenschütz*, in denen außergewöhnlich viele Novitäten geboten werden, nicht vergessen. Sie stehen auf bedeutender künstlerischer Höhe und tragen zur Hebung der allgemeinen musikalischen Bildung wie die von demselben Kapellmeister dirigierten „Volkstümlichen Konzerte" außerordentlich bei. Das Ideal, gute, künstlerisch wertvolle, aber durchaus nicht einseitig auf das Genre des Ernsten beschränkte Musik zu billigen Preisen hören zu können, wird durch diese segensreiche Einrichtung verwirklicht. Und ein Geeigneterer als José Eibenschütz ist für diesen anstrengenden Posten kaum zu denken. — Ueber die zahlreichen Solistenkonzerte und die Tätigkeit unserer Bühnen zu berichten, behalte ich mir vor. **Rudolf Birgfeld.**

Aus dem Musikleben in England.

HANS RICHTER hat, wie gemeldet, seine Stellung in Manchester und die Leitung der Winterkonzerte des Londoner Symphonie-Orchesters aufgegeben, weil ihn infolge einer Krankheit zurzeit das Lesen unbekannter Werke anstrengt. Er hat aber erklärt, daß er bereit sei, Wohltätigkeitskonzerte zu dirigieren, wenn es seine Kräfte erlauben und wird voraussichtlich im Herbste die deutschen Aufführungen des Nibelungenringes im Covent Garden leiten. Dann werden wohl auch Veranstaltungen getroffen werden, seine Verdienste um die Musik in England durch eine Stiftung zu ehren. In Manchester wurden ihm und seiner Familie reiche Abschiedsgeschenke zuteil und das Londoner Orchester gab ihm einen Liebespokal. In den drei Abschiedskonzerten in London, eines wurde zugunsten des Pensionsfonds Britischer Musiker gegeben, zeigte er sich in außerordentlicher Frische und die letzten Aufführungen von Beethovens siebenter und Brahms' zweiter Symphonie, der Elgarschen Enigma-Variationen und Wagnerscher Ouvertüren werden den Teilnehmern im Gedächtnis haften. Das Maßvolle und Natürliche in seinen Auffassungen, das Fernhalten aller Aufregung und Effekthascherei, der breite Schwung und die edlen Linien seines Stils, eine lebendige, gehobene Stimmung kennzeichneten den Meisterdirigenten, der mit den Großen der deutschen Musik in so naher Verbindung stand und sie in erster Linie in England heimisch gemacht hat. Eine Sache, die Richter sehr am Herzen lag, war die Aufführung des Nibelungenrings in englischer Sprache. Daß der erfolgreichen kurzen Frühjahrssaison von 1908, worin er diese mit außerordentlicher Hingabe zustande brachte, keine zweite folgte, war ihm sehr schmerzlich.

Die englischen Ringaufführungen im Covent Garden veranlaßten *Ernst Denhof* solche 1910 in Edinburgh zu unternehmen. Heuer wurden sie in Leeds, Manchester und Glasgow gegeben. Die Sänger waren der Mehrzahl nach solche, die sich im Covent Garden die Sporen verdient hatten. Hervorgehoben wurde die deutliche Aussprache und der stimmungsvolle Vortrag, der Ernst und Eifer, in Geist und Charakter der Musik und dramatischen Darstellung einzudringen. Zum Teil fehlte den Stimmen die nötige Kraft und von Sängern und Sängerinnen, die hauptsächlich auf der Konzertbühne glänzen, konnte man große dramatische Wirkung kaum erwarten. Die Theater der Provinz sind nicht auf Opernaufführungen eingerichtet. Ueber szenische Mängel mußte also die Phantasie hinweghelfen. Aber die Aufführungen verliefen glatt und das 82 Mann starke Orchester, meist Mitglieder des schottischen Orchesters, ließ der Musik Gerechtigkeit widerfahren. Die „Walküre" und „Siegfried" waren von den reisenden Gesellschaften der *Karl Rose-* und *Moody-Manners*-Gesellschaft überall in den großen Städten gegeben worden. Aber das Orchester ist bei diesen die schwache Seite. Das Unternehmen von Herrn Denhof wandte sich an die besseren Klassen. Die Preise waren hoch. Zwei Wochen Proben verteuerten das Unternehmen, dessen Erfolg nicht zum mindesten der Sorgfalt, Energie und Meisterschaft des Dirigenten, Hofkapellmeister *Balling*, zu danken ist. Allerdings, ob der finanzielle Ertrag den nicht sehr bedeutenden der Aufführungen in Edinburgh im letzten Jahre übertroffen hat, erscheint zweifelhaft. Aber diese Pionierarbeit bedeutet jedenfalls einen wesentlichen Fortschritt in der Entwicklung musikalischen Lebens im Lande.

Das dreitägige „Sheffielder Musikfest" wurde dieses Jahr im April abgehalten statt im Herbst. Es war nicht stark besucht. Sir *Henry Wood* ist nun der leitende Festdirigent Englands. Die Verlegung des Festes auf das Frühjahr gestattete ihm mehr Zeit und Energie auf Proben zu verwenden und da er in Sheffield einen ausgezeichneten und sehr willigen Chor fand und sein eigenes Orchester mitbrachte, so war der Erfolg seiner ungemeinen Sorgfalt und Triebkraft ein großartiger. Es kamen unter anderem zur Aufführung die Jupiter-Symphonie, Don Juan von *Strauß*, das Schicksalslied von *Brahms*, die Schlußszenen aus den vier Dramen des Nibelungenrings und die Grals-Szene mit Schluß des ersten Akts aus Parsifal. *G. Schumanns* dramatische Kantate Ruth erlebte eine sehr wirksame Erstaufführung in England, die das malerische, im Ausdruck wechselreiche und treffende Werk in das günstigste Licht setzte. Das Hauptinteresse erregten die Aufführungen von Bachs Hoher Messe in h moll und der Matthäus-Passion. Es ist sehr bemerkenswert, daß in den letzten Jahren in dem Lande, in dem Händel als erster und Mendelssohn als zweiter so lange auf den Festen und in den Oratorienkonzerten regiert haben, Bach in die Höhe kommt. Die kirchlichen Aufführungen der Matthäus-Passion in gekürzter Form als gottesdienstliche Feier mehren sich. In London führte kürzlich der Bach-Chor die Messe und die London Choral Society die Matthäus-Passion auf. In dem Programme der letzteren war eine längere Auseinandersetzung der der Aufführung zugrunde liegenden Anschauungen. Es wurde ein Mittelweg befürwortet. Der Eindruck hingebungsvoller Andacht sollte vorherrschen, aber die dramatischen Momente zum Bewußtsein gebracht werden. Einige der Choräle wurden einem Soloquartett überwiesen, das meist pp. sang. Zur Begleitung des Evangelisten wurde ein Spinett verwendet. Im großen Raum und im Gegensatz zu dem starken Chor und Orchester wurde damit mehr die Wirkung historischer Kuriosität erzielt. Der Chor sang warm und klangreich, aber im ganzen wirkte die Aufführung mehr ermüdend als erbaulich. Sir Henry Wood löste in Sheffield das Problem, die Bachschen Werke, den Ideen des Komponisten Rechnung tragend, für das Ohr und Empfinden der Mitwelt überzeugend wiederzugeben, auf seine eigene Weise. Jedes Mitglied erhielt eine gedruckte Anweisung mit Phrasier- und Atembezeichnungen, technischen Winken und Ausdrucksangaben. Die Orchestration wurde durch Fagotte verstärkt. Die Bläser waren zahlreich und die alten Instrumente, viole di gamba, oboi d'amore, oboi di caccia und corno di caccia kamen zur Verwendung. Sir Henry Wood besitzt eine feine Instrumentensammlung und hat das corno di caccia nach einem Modell im Museum des Brüsseler Konservatoriums nachbilden und mit Ventilen ausstatten lassen. Er schrieb eine Orgelstimme aus. Die Evangelisten-Rezitative wurden auf der Orgel begleitet. Zur Begleitung einzelner Rezitative in der Passion wurden Violoncelli in Harmonie verwendet. Einige Choräle gab auch er einem Soloquartett. Beifall wurde verboten und das Sanktus stehend gehört. Zeitmaße und Stärkegrade waren mit Rücksicht auf Gefühlsäußerung und dramatische Wirkung gewählt und abgestuft. Dagegen und gegen die Wahl der Tempi überhaupt erhob sich natürlich Widerspruch. Der Vortrag war sehr wechselreich, psychologisch motiviert und tonlich eindringlich. Darüber, daß die Aufführungen einen tiefen Eindruck hinterließen und bahnbrechend wirken werden, herrscht kein Zweifel und wenn es sich auch in diesem Fall wieder bewahrheitet hat, daß die Wirkung erst ausprobiert werden muß und in der Praxis manches anders klingt als die Phantasie sich vorgestellt hat, so hat es sich doch gezeigt, daß die Bachsche Musik mehr Freiheit im Ausdruck und der Bewegung verträgt und heutzutage verlangt, als ihr von seiten der meisten Dirigenten zugestanden wird. Und noch eins, was man in musikalischen Kreisen in Deutschland nicht gerne zugeben will: jenseits des Kanals wohnen auch Leute. *c.*—

Kritische Rundschau

Bernburg. Das XVIII. Anhaltische Musikfest ist, vom herrlichsten Maienwetter begünstigt, am 13. und 14. Mai in den Sälen des städtischen Kurhauses unter dem Protektorat des kunstsinnigen Herzogs Friedrich und in Anwesenheit des Herzoglichen Hofes gefeiert worden. Der über vierhundert Personen starke Chor setzte sich aus den zum Musikfestverbande gehörenden größeren gemischtchörigen Gesangvereinen der Städte Bernburg, Cöthen, Dessau und Zerbst zusammen. Das Orchester bildete die auf neunzig Mann verstärkte Dessauer Hofkapelle und die Leitung hatte Hofkapellmeister *Franz Mikorey*. Das Festkonzert des ersten Tages gestaltete sich in seinem ersten Teile zu einer erhebenden *Liszt*-Feier. Des Meisters symphonische Dichtung „Festklänge" leiteten, von der Hofkapelle glänzend und schwungvoll gespielt, das Konzert ein. Mit dem A dur-Klavierkonzert zeigte sich Joseph Pembaur als ein ganz hervorragender Liszt-Interpret. Wahrhaft erhebend erklang darauf „Der dreizehnte Psalm" für Solo, Chor und Orchester. Leonor Engelhardt sang das Tenorsolo mit tiefem

Empfinden, der Chor zeigte große Sicherheit und ausdrucksvollen Vortrag, und das Orchester bot in allem Treffliches. Glänzend wurde im zweiten Programmteil *Richard Straußens* „Sinfonia domestica“ gespielt. Das immens schwere Werk wurde nach der technischen Seite hin von der Hofkapelle virtuos bewältigt, und den ganzen Reichtum an Gefühls- und Stimmungswerten wußte Franz Mikorey in einer Art zu erschöpfen, die klar bewies, daß er heute unseren bedeutendsten Dirigenten ebenbürtig zur Seite steht. Das zweite Festkonzert am Sonntag brachte als erste Nummer Beethovens „Neunte“ als künstlerische Großtat (Soloquartett: Frida Hempel, Lily Herking, Leonor Engelhard, Hans Soomer). Weiter sang Hans Soomer mit starkem Erfolge drei Löwe-Balladen, zu eindringlicher Wirkung kam Richard Straußens „Wanderers Sturmlied“ für sechsstimmigen Chor und großes Orchester, Frida Hempel entzückte das Publikum durch die in der Ausführung schöner nicht zu denkende „Rosenarie“ der Susanne aus Mozarts „Figaros Hochzeit“, und an das Ende des in allen seinen Teilen überaus wohlgelungenen XVIII. Anhaltischen Musikfestes stellte sich, mit echtester Begeisterung gesungen, der „Wachauf“-Chor und die Schlußszene — Hans Soomer sang den Sachs — aus Richard Wagners „Meistersingern“.

Ernst Hamann.

Magdeburg. Das Ereignis der letzten Hälfte der Saison war die Aufführung des „Rosenkavaliers“. Mehr als ein Dutzend voller Häuser und ein in Hochspannung befindliches, doch nicht ganz dementsprechend reagierendes Publikum, das war der Erfolg. Die Kritik ist entzückt von den lyrischen Schönheiten, lehnt aber die grotesken Stellen auf der Bühne und im Orchester mehr oder minder ab. Die Aufführungen, die ich hörte, zeigten viel gute Einzelleistungen; aber manches wird sich Strauß doch wohl anders gedacht haben, als wie es uns vorgeführt wurde. Gut war Anna Jacobs als Rosenkavalier, Elsa Welter als Feldmarschallin, v. Ulmann als Ochs von Lerchenau. Aber dem Ensemble im ersten Akte fehlte die verständnisvolle Regie; die Akkordfolge bei der Ueberreichung der Silberrose klang unschön; die Kaffeehausmusik des dritten Aktes gehört nicht ins Orchester. — Zwei Tage nach der letzten Vorstellung des „Rosenkavaliers“ schloß unsere Oper ihre Pforten nach einem Massengastspiel der „Meistersinger“ aus München, Dresden, Leipzig, Frankfurt, Berlin, Wiesbaden, Hamburg. Da gab es natürlich noch bessere Einzelleistungen: Feinhals als unübertrefflicher Hans Sachs, Joseph Geis als maßvoller, beinahe sympathischer Beckmesser, Hermann Schramm als famoser David usw. Gut war auch unser Orchester unter *Göllrich*. Weniger gut Regie und Chor. — Unter den zahlreichen Konzerten vokalen, orchestralen und solistischen Genres gab es eins, dessen Gaben wesentlich nur von Magdeburger Künstlern und Kunstfreunden herrührten. *Krug-Waldsee* war der Komponist und Dirigent und der Lehrergesangverein mit dem Damenchor und unserem Orchester die Ausführenden. Da gab es Goethes Hochzeitslied, ein Chorwerk älteren Datums unseres Dirigenten, in dem er seiner Lust zum Fabulieren und liebenswürdigen Musizieren so recht sich hingeben konnte. Außerdem aber den „Icarus“, Gedicht von Tassilo v. Scheffer, ein Werk für einen erstklassigen Chor, mit allen Mitteln moderner Technik aufgebaut: „Zum Himmel steigt es und wieder nieder zur Erde muß es.“ Beide Kompositionen wurden mit herzlichem Beifall aufgenommen und die musikalisch Konservativen sowohl wie die Fortgeschrittensten kamen auf ihre Kosten. Alle aber nahmen das befriedigende Gefühl mit sich, daß es auch in Magdeburg nicht nur Kenner, sondern auch Könner gibt. *Prof. Bessell.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— *Richard Strauß* beschäftigt sich, wie die „Münchner Neuesten Nachrichten“ auf das bestimmteste mitteilen können, zurzeit mit einer großen symphonischen Dichtung, die einen der Natur entnommenen Stoff zum Gegenstand hat. Den Stoff selbst hält Strauß vorläufig noch geheim. Damit entfallen alle Kombinationen, die Strauß mit der Komposition einer Oper, u. a. auch mit einer Zukunftsdichtung von d'Annunzio, beschäftigt wissen wollen. — Strauß überrascht stets. Wer hätte jetzt von ihm eine symphonische Dichtung erwartet? Viel eher eine Pantomime. Trotz allen Ueberraschungen aber erkennt man zurückblickend das Folgerichtige seines Schaffens. (Daß d'Annunzio ebenso wie Schönherr für Strauß kaum in Frage kommen konnten, schien uns zu selbstverständlich, als daß wir die Meldung hätten bringen sollen.)

— *Hans Pfitzners* „Armer Heinrich“ ist neueinstudiert in den Spielplan des Leipziger Stadttheaters wieder aufgenommen worden. Der Komponist, der die Aufführung selbst leitete, wurde mit den Darstellern nach jedem Akt lebhaft gerufen.

— „Zlatorog“ („Der Trentajäger“), Oper in drei Akten und einem Vorspiel (nach R. Baumbachs gleichnamiger Dichtung) von *Viktor Gluth*, hat in einer Neubearbeitung am Münchner Hof- und Nationaltheater die erste Aufführung erlebt.

— *Hugo Daffner* in Dresden hat eine abendfüllende einaktige Oper „Macbeth“ vollendet, zu der er sich selbst nach Shakespeares Drama den Text geschrieben hat. Weiter haben die „Böhmen“ ein Klavierquintett von Daffner auf ihr nächstjähriges Programm gesetzt.

— „Maler Rainer“, Oper in drei Akten von *Karl Maschek*, Musik von Franz Picker, hat ihre Uraufführung im Prager tschechischen Nationaltheater erlebt.

— Das *Hallesche Konservatorium* (Direktor *Bruno Heydrich*) hat als hundertste Aufführung aus eigenen Mitteln und in allen Rollen mit selbsterzogenen Mitwirkenden „Figaros Hochzeit“ aufgeführt.

— *Massenets* zweiaktige Oper „Therese“, die eine tragische Episode aus der großen Revolution behandelt und schon früher in Monaco gegeben wurde, ist nunmehr in der Komischen Oper zu *Paris* gegeben worden. Daran schloß sich „Heure Espagnole“ von Ravel, ein ausgelassener musikalischer Scherz in einem Akt, an.

— Die russische Oper im Theater Sarah Bernhardt in *Paris* hat Rimsky-Korsakows „Zarenbraut“ gegeben.

*

— *Max Bruch* hat in *Berlin* im „Symphonieverein“ (Dirigent Leo Schrattenholz) sein neuestes Werk, eine Romanze für Bratsche mit Orchesterbegleitung, dirigiert.

— Das „Collegium musicum“ der Universität *Leipzig*, das sich die Pflege älterer Instrumentalmusik zum Ziele setzt, wird in diesem Sommersemester die wichtigsten Meister der Triosonate und der alten deutschen Suite stilgerecht vorführen. Für das Wintersemester ist Lied, Solokantate und Opernszene in Aussicht genommen.

— *Wilhelm Bergers* letztes großes Werk „*Variationen und Fuge*“ für Orchester wird in kommender Saison unter anderen in Köln und die „*E dur-Symphonie*“ von *Hermann Bischoff* in Petersburg, Riga, Amsterdam und Chemnitz aufgeführt werden.

— *August Richards*' bereits mehrfach mit Erfolg aufgeführte Kammermusiklieder sind nun auch im Stuttgarter Tonkünstlerverein aufgeführt worden (Solist Näf aus München). Ebenso *Juons* neues Klavierquartett Gösta Berling. (Wir kommen darauf noch besonders zu sprechen, da der Tonkünstlerverein öffentliche Kritik seiner Konzerte nicht wünscht.)

— *Waldemar v. Baußnern* (Weimar) hat soeben ein Streichsextett vollendet, das Prof. Henry Petri in Dresden zur Uraufführung angenommen hat.

— Wie uns aus *Kiel* geschrieben wird, hat der Lehrergesangverein *Arnold Mendelssohns* „Pandora“, lyrische Szenen nach J. W. v. Goethes Festspiel für Männerchor, Soli und Orchester aufgeführt. Im großen ganzen betrachtet, war die Aufführung noch nicht vollständig fertig studiert. Im einzelnen wurde teils Vortreffliches geboten, besonders auch durch die Solisten. Die übrigen Konzerte des Lehrergesangvereins pflegten meist das deutsche Volkslied. *M. A. Raschid.*

— Die königl. Musikschule in *Würzburg* hat „Die Graner Festmesse“ und den „Dreizehnten Psalm“ von Liszt aufgeführt. Den instrumentalen Teil und die aus 400 Gesangskräften gebildeten Chöre leitete Prof. Meyer-Olbersleben.

— Musikdirektor *Christiansen* hat im kleinen *Goslar* einen 500 Stimmen starken Chor zusammengebracht und Bachs Matthäus-Passion am Schluß der Saison aufgeführt.

— In der Stadtkirche zu *Eutin* haben zwei Liszt-Konzerte stattgefunden, in denen die „Legende von der heiligen Elisabeth“ und Orgelwerke nebst kleineren Chören zur Aufführung kamen. Leiter: Großherzogl. Oldenburgischer Musikdirektor Andreas Hofmeier.

— Das Oratorium „Tobias“ von *Friedrich Albert Köhler* hat in der Lutherkirche zu *Plauen* die Uraufführung erlebt.

— In *Darmstadt* hat ein *Julie von Pfeilschifter*-Abend zum Besten der Künstlerin und zur Feier der Vollendung ihres 71. Lebensjahres stattgefunden.

— In *Ulm* hat in der neuen evangelischen Garnisonskirche mit prächtiger großer Orgel von Link (Giengen) Organist *Karl Beringer*, der sich um die Pflege der klassischen wie der Einführung der guten modernen Orgelmusik schon so viele hervorragende Verdienste erworben hat, Max Regers ganz enorm schwere „Symphonische Fantasie op. 57“ vorgetragen. Ferner Fr. Volbachs klangschöne „Ciacona“, Karg-Elerts eigenartig interessante „Sequenz“ und Variationen über „Weinen, Klagen“ von Franz Liszt.

— Der Philharmonische Chor in Wien hat für die kommende Konzertzeit *Walter Braunfels*' „*Offenbarung Johannis*“ und die Gesellschaft der Musikfreunde ebenfalls in Wien *Richard Mandls* „*Griselidis*“ auf ihr Programm gesetzt.

— Von *Frederick Delius* erscheint soeben im Verlage von *F. E. C. Leuckart, Leipzig*, ein neues Chorwerk „*Songs of Sunset*“ (Sonnenuntergangslieder) für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester, das seine Erstaufführung im Juni d. J. in London erleben wird, während die Elberfelder Konzertgesellschaft die Erstaufführung in Deutschland veranstalten wird.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Männerchöre aus Schumanns Nachlaß.* Ein eigenartiger Briefwechsel über den Nachlaß Robert Schumanns wird in der „Arbeiter-Sängerzeitung" veröffentlicht. Das Blatt, das Organ des Arbeiter-Sängerbundes, hatte durch Zufall erfahren, daß der Bibliothekar der Pariser Großen Oper, *Malherbes*, im Besitz von Partituren von Männerchören sei, die aus dem Nachlaß Robert Schumanns stammen und die noch nirgends veröffentlicht sind. Die Familie Schumann hat diese Manuskripte für sich behalten und später an Herrn Malherbes abgegeben. Der Bitte, dem Männergesangverein die Chöre zu überlassen, hat Herr Charles Malherbes aus Gründen „materieller, moralischer und politischer Natur" nicht entsprochen. Er schreibt u. a. in seiner ablehnenden Antwort: „Der Geizige hält die Hand auf seinem Schatz; Schumann hatte nicht gewollt, daß diese Chöre veröffentlicht werden; ob mit Recht oder Unrecht, sei dahingestellt; er hat sie stets bei sich behalten, und sie sind aus den Händen der Familie lediglich in die meinen übergegangen. Warum also seinen Willen mißachten, warum zeigen, was er zu verbergen wünscht? Die Stimme der Toten ist heilig, und jeder sollte sie hören und respektieren! Der Text der fraglichen Chöre ist revolutionären Charakters; sie mögen in Frankreich ohne weiteres gesungen werden können, aber in einer Monarchie, wie Deutschland, würde es nicht gestattet sein, zu singen: „Zu den Waffen!", „Laßt uns die Ketten brechen", „Tod dem Tyrannen" und „Hoch die Freiheit". Was mich anbelangt, so kann ich, nachdem ich von Sr. Majestät dem deutschen Kaiser Wilhelm II. mit dem Kreuz des Kronenordens dekoriert bin, eine derartige Inkorrektheit nicht begehen."

— *Zur Frage der Theateragenten.* Wir erhalten folgende Zuschrift: Der übermächtige, von den *Theateragenturen* ausgeübte Einfluß bedeutet insbesondere für eine gedeihliche Entwicklung der d e u t s c h e n O p e r n v e r h ä l t n i s s e eine s c h w e r e G e f a h r. Er verteuert den Bühnenbetrieb ganz wesentlich, und trägt so erheblich dazu bei, daß das Theater seiner Bestimmung als wichtiges V o l k s b i l d u n g s m i t t e l immer mehr entfremdet wird. Er verschuldet es durch die von ihm begünstigte Unstetheit der Sänger und die vornehmlich von ihm geförderte Gastspieltreiberei, daß auch an den angesehenen Bühnen die Durchführung eines geordneten Spielplans, die Aufrechterhaltung der unbedingt erforderlichen künstlerischen Disziplin, die solide, allein gute Gesamtleistungen verbürgende regelmäßige Probenarbeit kaum mehr möglich ist. Er drückt hart auf die wirtschaftliche Existenz vieler Bühnenmitglieder. — Eine gründliche Aufklärung der öffentlichen Meinung und e i n s c h n e i d e n d e g e s e t z l i c h e B e s t i m m u n g e n können hier allein helfen. — Es steht mir schon seit längerer Zeit wertvolles M a t e r i a l zur Verfügung. Seine sachdienliche Vermehrung ist Zweck dieser Zeilen. Alle, denen es darum zu tun ist, jenen künstlerisch verhängnisvollen Einfluß beseitigt oder wenigstens nach Möglichkeit eingeschränkt zu sehen, werden freundlichst gebeten, mir Material einzusenden, durch das die Tätigkeit der Theateragenturen auf dem Gebiet des Opernwesens drastisch beleuchtet wird. (Gravierende Tatsachen, hohe Gebührenberechnungen, Anfechtbares in moralischer Hinsicht.) Mit gefl. Bemerken, ob die Einsender damit einverstanden sind, daß ihre Namen in der Oeffentlichkeit genannt werden.

Im Mai 1911. *Dr. Paul Marsop.*
(Postadresse: München, Gesellschaft Museum, Promenadestraße 12.)

NB! Vergl. dazu die in der „N. M.-Z." erschienenen Artikel „Eine Genossenschaft ausübender deutscher Musiker" (Paul Marsop; Jahrgang 1906, No. 14) und „Zur Naturgeschichte der Musikagenten" (Basilio; Jahrgang 1907, No. 14). *Die Red.*

— *Von der Geige.* Die Tageszeitungen brachten kürzlich folgende sensationelle Meldung: „Das Geheimnis des Geigenbaus. Aus Nürnberg wird gemeldet: Der hiesige Chemiker Herr August Bechmann führte dieser Tage einem kleineren Kreise von Sachverständigen den Erfolg seiner wissenschaftlichen Untersuchungen über Verbesserungen im Geigenbau vor. Diese Untersuchungen richteten sich nicht nur darauf, die Zusammensetzung eines Lacks zu finden, der den Eigenschaften des von den alten Meistern der Kunst verwendeten entspricht, sondern noch viel mehr auf eine Behandlung der zum Geigenbau bestimmten Holzplatten, durch die eine V e r e d e l u n g d e s T o n s w o h l f e i l e r m o d e r n e r G e i g e n ermöglicht wird. Vermöge eines chemischen Imprägnierungsverfahrens, dem Herr Bechmann das zum Geigenbau bestimmte Holz aussetzt, um es in seiner Struktur vollkommen gleichmässig zu machen, ist es ihm gelungen, neue, billige Geigen mit denen alter italienischer Meister in Stärke, Weichheit, Tragfähigkeit, Metallcharakter und leichtem Ansprechen des Tons wetteifern zu lassen. Vergleiche mit einer wertvollen alten Guadagnini-Geige, bei denen jede Saite im besonderen behandelt wurde, überzeugten die Zuhörerschaft, daß das Problem gelöst sei und daß man in Zukunft ohne allzu großen Geldaufwand ganze Orchester mit Geigen werde ausrüsten können, die sämtlich italienischen Klangcharakter tragen. Eine Anzahl erster Violinvirtuosen haben dem Erfinder bereits Gutachten ausgestellt, die den ausgezeichneten Effekt seiner Behandlung der Instrumente bezeugen. Sein Verfahren läßt sich auch auf die Resonanzböden von Klavieren anwenden." Wie rasch die ersten Violinvirtuosen mit Gutachten zur Hand sind, und wieviel man darauf geben kann, wissen unsere Leser aus meinen früheren Aufsätzen in dieser Zeitschrift. Wie lange die Herrlichkeit des durch chemische Einwirkung erzeugten „italienischen" Tones dauern wird, ist nicht gesagt. Chemische Einwirkung, überhaupt alle künstlichen Einwirkungen auf das Holz haben sich noch stets als nachteilig (jedenfalls für längere Dauer) erwiesen. Man wird also gut tun, sich mit einer gehörigen Dosis Skepsis zu wappnen. *E. Honold.*

— *Der gemißhandelte Beethoven.* Prof. Dr. *Karl Fuchs* übersendet uns folgenden „Nachtrag" zu seinem Aufsatze in Heft 14: „Von der allzu pessimistischen Aeußerung in dem genannten Aufsatze, daß ich während meiner Danziger Jahre nur Emil Sauer und Georg Henschel mit wahrem Vergnügen hätte Klavierspielen hören, habe ich nachträglich doch noch einige Ausnahmen zu machen: *Moriz Rosenthal* mit seinen Konzerten vom 24. und 31. Januar 1895 (siehe den Anhang zu meinem Buche „Kritiker und Künstler" von 1898, an das ich in jenem Augenblick nicht dachte), Frau *Chop-Groneveld* wegen der genialen Bravour, mit der sie das Konzert von Tschaikowsky spielte, so daß nur der Wunsch übrig blieb, ein Solo von ihr zu hören; *Hugo Krämer* in bezug auf Modernstes (Balakireff, Debussy), ohne indessen diese Ausnahme auf seinen Vortrag klassischer Kompositionen bis zu Chopin ausdehnen zu können. Es ist nicht unmöglich, daß ich noch die eine oder andere Leistung aus den 24 Jahren meiner Danziger Kritiken vergessen hätte, das müßten diese dann erweisen: deren keine, falls sie eine Klavierleistung loben sollte, soll zurückgenommen sein. — Die R e g e l gegenüber jenen Ausnahmen ist und bleibt die Wahrnehmung der besonderen Rückständigkeit der Pianisten im Verhältnis zur fortgeschrittenen Musikwissenschaft, die niemandem schaden kann, und zu allem, was sich in dem Spiel eines Bülow, eines Rubinstein in verschiedenem Sinne offenbarte. Das ö f f e n t l i c h e Spiel Tausigs ließ mich wie manchen anderen Zeitgenossen kalt; wenigstens aber war es von der modernen Untugend frei, sich auf Kosten des Autors interessant zu machen — er ging im Gegenteil zu weit in dem Glauben oder Aberglauben, die eigene Persönlichkeit zugunsten einer (falsch gedachten) Objektivität unterdrücken zu müssen. (S. 292 Sp. rechts, Zeile 10 von unten bitte ich trop u n i zu lesen. — In dem Notenbeispiel A. zu No. 11 soll der erste Bogen bis über das erste d' reichen.)

— *Theaterausstellung. Stuttgart* hat vom 25. April bis 22. Mai seine Theaterausstellung gehabt. Mit einigen Erweiterungen, die der Ausstellung eine mehr lokale Färbung geben, waren es jene selben Stücke, die schon auf der Berliner Ausstellung vom Ende letzten Jahres das Interesse des Beschauers erregt hatten. Mehrere alte Musikstücke wurden diesmal aus den Schaukästen hervorgeholt und zum Leben erweckt. Die Auswahl aus den reichen Schätzen der Hoftheaterbibliothek hat Dr. Er. Fischer vorgenommen. Um das Zustandekommen der Ausstellung haben sich außer der Königl. Generalintendanz noch Baron v. Puttkammer, Geh. Archivrat Dr. Krauß und Hofbibliothekar Prof. v. Stockmayer im besonderen verdient gemacht. Von den damit zusammenhängenden musikalischen Aufführungen und Vorträgen sei der des Oberregisseurs Emil Gerhäuser über „musikalische Inszenierung" genannt, der obwohl seine Ausführungen manches Anfechtbare enthielten, weitere Beachtung verdient.

— *Textübersetzungen.* Auf der Tagung des „Deutschen Bühnenvereins" zu Gera hat der Stuttgarter Generalintendant, Baron *Putlitz*, seinen sehr sympathischen Antrag auf Gestaltung eines einheitlichen Textes für ausländische Opernwerke begründet. Er unterschätzte nicht die Schwierigkeiten, hielt aber jedenfalls einen Versuch für wünschenswert. Der Antrag wurde einstimmig angenommen. (Ein weiterer Antrag Putlitz empfiehlt, von allen Provisionen für Neuengagements die Hälfte zu übernehmen, während die andere Hälfte dem Mitglied zufällt. Für später erhofft man noch eine bessere Ordnung dieses Punktes.)

— *Wagneriana.* Der Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen hat in *Berlin* seine satzungsgemäße Hauptversammlung abgehalten. Der „Frauenverband" hat im Jahre 1910 beinahe 30 000 M. an die Münchner Hauptverwaltung abgeliefert. Die festliche Tagung fand ihren Abschluß mit einer Vorstellung des „Lohengrin" im königl. Opernhause. Der Ertrag des Abends wurde mit allerhöchster Genehmigung dem Stipendienfonds zugeführt.

— *Preiserteilung*. Als Resultat des Preisausschreibens für Märsche, das der Verlag *Albert Stahl*, Berlin, im Herbst v. J. erlassen hatte, wird mitgeteilt: Gegen tausend Kompositionen waren eingelaufen. (Wir haben also ein Viertel weniger deutsche Marschkomponisten als Walzerkomponisten.) Den I. Preis (600 M.) erhielt der Königl. Musikdirektor Fritz Brase im Kaiser-Alexander-Garde-Grenadier-Regiment Nr. 1 für seinen Marsch „Im Anfang war der Rhythmus"; den II. Preis (400 M.) Hoboist Kurt Paul, Fuß-Artillerie-Regiment Nr. 2, Danzig, für seinen „Regimentsmarsch von Hindersin"; den III. Preis (300 M.) Karl Rassel, Berlin, für seinen „Kosakenritt".

— *Preisausschreiben*. Die „Süddeutsche Sängerzeitung" in Heidelberg ladet zu einem Preisausschreiben ein für gute neue Männerchöre. Verlangt werden: a) drei Chöre für leichten Volksgesang oder die originelle Bearbeitung einer Volksweise; b) drei Chöre für erschwerten Volksgesang; c) drei leichte Kompositionen für gemischten Chor; bei allen Kompositionen wird auch Wert auf wirklich gediegene Texte gelegt. Gute Gelegenheitskompositionen, wie Ständchen, Begrüßungs- oder Festchöre usw., sind ebenfalls beim Wettbewerb zugelassen. Als Preise sind ausgesetzt: Klasse a) drei Preise à 60 M., Klasse b) drei Preise à 80 M., Klasse c) drei Preise à 60 M. Weitere Bedingungen sind durch die „Süddeutsche Sängerzeitung" zu erfahren (Heidelberg, Hauptstraße 73).

— *Preisausschreiben*. Die „Gitarristische Vereinigung", Sitz in München, erläßt ein Preisausschreiben für Gitarrekompositionen, und zwar sowohl für Originalkompositionen für Gitarresolo, als auch für Lieder mit Gitarrebegleitung. Als Preise sind je zweimal 100 M., 60 M. und 40 M. festgesetzt. Alles Nähere ist zu erfahren durch das Sekretariat der „Gitarristischen Vereinigung", München, Theatinerstraße 33/I.

* * *

Personalnachrichten.

Auszeichnungen. Bei der Karl Schurz-Feier in Madison (Wisc.) ist Prof. Dr. *Max Friedländer* zum Dr. jur. honoris causa ernannt worden. — Der Geraer Hofkapellmeister Hofrat *Carl Kleemann* hat vom Herzog-Regenten von Braunschweig das Ritterkreuz I. Klasse des Ordens Heinrichs des Löwen erhalten. — Dem Direktor des Sternschen Konservatoriums der Musik, Prof. *Gustav Hollaender*, ist der Kgl. Kronenorden III. Klasse verliehen worden. — Prof. *Friedrich Gernsheim* hat das Ritterkreuz der französischen Ehrenlegion erhalten. — Dem Musikschriftsteller Prof. *Otto Schmid* in Dresden ist in Anerkennung seiner Verdienste auf dem Gebiete der historischen Armeemarschforschung vom Kaiser der Preußische Kronenorden vierter Klasse verliehen worden.

— Wie aus *Koburg* berichtet wird, ist der seit Jahresfrist freie Posten eines Intendanten des koburg-gothaischen Hoftheaters vom 15. Juni ab dem Oberleutnant *Fasmann v. Holthoff* von den Posener Königsjägern zu Pferde übertragen worden. Herr v. Holthoff ist ein Schüler des Generalintendanten v. Hülsen.

— Hofkapellmeister *Alfred Lorenz* in Koburg-Gotha, der kürzlich vom Herzog lebenslänglich angestellt wurde, hat die Leitung des Gothaer Musikvereins niedergelegt, um seine Kräfte noch mehr als bisher auf das Hoftheater konzentrieren zu können.

— *Ernst v. Possart* hat am 11. Mai seinen 70. Geburtstag gefeiert. Und zwar in ungewöhnlich geistiger wie körperlicher Rüstigkeit. Auch er gibt damit den Beweis einer ungeheuren Energie und Schaffenskraft. Possart ist ein großer Künstler und war auch ein hervorragender Bühnenleiter: München hätte den Rang, den es heute einnimmt, ohne sein Wirken nicht, was man auch an Possart im einzelnen auszusetzen haben mag. Vor allem aber beherrscht er die Sprache, ihren Klang, ihre Ausdrucks- und Modulationsfähigkeit in einer Weise, wie keiner der heutigen Generation (deren Vorzüge Possart gegenüber damit durchaus nicht geleugnet werden sollen). Possart hat durch sich bewiesen, daß das Melodram im moderneren Sinne künstlerische Berechtigung hat. Schumanns Manfred, dann Schillings' Hexenlied und Eleusisches Fest in Possarts musikalisch-sprachlicher Gestaltung legen davon Zeugnis ab. — Possart ist von der Weltbühne noch nicht abgetreten, auch fernerhin werden wir uns seiner Kunst noch erfreuen dürfen.

— Ein Gastspiel *Carusos* wird für Berlin angekündigt und zwar soll der Künstler vom 23.—30. Oktober im Opernhaus singen. Gleichzeitig melden die Zeitungen, daß das Halsleiden, an dem Caruso seit längerer Zeit litt, wieder gänzlich behoben sei. Ein Londoner Spezialist hätte erklärt, daß Carusos Stimmbänder absolut normal seien, und Geheimrat Ledner in Berlin hat sich ebenfalls dahin geäußert, daß Carusos Stimme in keiner Weise gelitten habe. — Diese Heilung ist aber mal schnell gegangen. Oder war die Erkrankung Reklame? Man darf hier wohl sagen: hoffentlich!

— *Michael Balling* ist an die Hofoper in Budapest engagiert worden. Sein Gehalt wurde auf 26 000 Kronen festgesetzt. Wahrscheinlich wird er einen größeren Wirkungskreis haben als die anderen an der Budapester Oper angestellten Dirigenten.

— Die künftige Stellung des Kölner Operndirektors *Otto Lohse* ist jetzt endgültig entschieden. Wie die „Leipziger Neuesten Nachrichten" erfahren, wird Herr Lohse auf acht Monate nach Brüssel an das Théâtre de la Monnaie als Dirigent gehen, um dann im August 1912 als Chef der Oper in Leipzig einzutreten.

— In *Halle a. S.* hat die „Robert-Franz-Singakademie" zu ihrem Dirigenten (als Nachfolger von Universitätsmusikdirektor Prof. Otto Reubke) den königl. Musikdirektor *Alfred Rahlwes* aus Elbing gewählt. Dem jungen, im 33. Lebensjahre stehenden Künstler (geb. in Wesel a. Rh.) geht der Ruf eines hervorragend begabten Musikers voraus. Rahlwes machte seine Studien im Kölner Konservatorium und leitete in Elbing den von ihm selbst gegründeten Philharmonischen Chor, die Liedertafel, den Orchesterverein und den Kirchenchor zu den heiligen drei Königen. Auch bildete er mit Binder und Becker (Danzig) eine Triovereinigung, in der er die Violine vertrat. Weiteren Kreisen ist Alfred Rahlwes als Dirigent des ersten altpreußischen Musikfestes bekannt geworden. Kompositorisch trat er bisher u. a. mit der einaktigen Oper „Jungfer Potiphar" (Essen 1907) hervor. — Zu dem Posten waren einige sechzig Meldungen eingelaufen. *P. Kl.*

— Frau Prof. *Luise Reuß-Belce*, die langjährige dramatische Assistenz der Bayreuther Festspiele, wird ihre seit Jahren in Dresden ausgeübte Lehrtätigkeit nach Berlin verlegen und dort nach Schluß der Bayreuther Festspiele ab 1. September d. J. Unterricht im dramatischen Darstellungsstil erteilen.

— Die Großherzogliche Musikschule in *Weimar* hat Frau Caliga-Ihlé aus Dessau als Lehrerin der ersten Gesangsklasse berufen.

— Kammersängerin *Helene Stägemann-Sigwart*, die sich von der Konzerttätigkeit zurückgezogen hat, eröffnet am 1. Oktober in Dresden eine Meisterschule für Gesang.

— Der verdiente Dirigent *Franz Notz* in Insterburg ist zum königl. Musikdirektor ernannt worden.

— *Joseph Ságh*, der Redakteur der ungarischen Musikzeitung „Zenelap", blickt in diesem Jahre auf eine 25jährige redaktionelle Tätigkeit zurück. Er ist in seiner Zeitschrift für wichtige musikalisch-soziale Einrichtungen eingetreten, so für die Landeskongresse, das Pensionsinstitut der ungarischen Musiker, den Verein ungarischer Tondichter.

— In *Karlsruhe* ist am 18. Mai der Kammersänger *Hermann Rosenberg* gestorben. Aus der altitalienischen Schule hervorgegangen, bildete der hervorragende Gesangskünstler in der Zeit von 1875—1905, also hauptsächlich während Mottls Regime, eine Zierde der Karlsruher Oper. Sein außerordentlich reiches Repertoire umfaßte alle bedeutenden Partien des lyrischen Tenorfachs. *Sch.*

— Der Lieder- und Oratoriensänger *Eugen Franck* (geb. am 7. Juni 1847), einer der Begründer des *Dresdner* Mozart-Vereins, ist gestorben.

— *Mina Wagner* verwitwete Ueberhorst ist in Dresden im Alter von 71 Jahren einem Unglücksfall erlegen. Mina Wagner gehörte in den siebziger Jahren zu den gefeiertsten Operettensängerinnen und war in Wien, Hamburg und München (zur Zeit der Eröffnung des Gärtnerplatztheaters) tätig. Später ging sie in das Fach der jugendlichen dramatischen Sängerinnen über und war lange Jahre am Stadttheater in Nürnberg engagiert.

— In *Stuttgart* ist der Hofmusikalienhändler *Otto Richard Hirsch* im 63. Lebensjahre gestorben. Er war eine mit dem Stuttgarter Musikleben eng verbundene Persönlichkeit. Geboren in Leipzig, übernahm er in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Ebnersche Musikalienhandlung in Stuttgart, die er auf eine respektable Höhe gebracht hat. In uneigennütziger Weise hat er jahrzehntelang für den Tonkünstlerverein, den Neuen Singverein usw. treu mit Rat und Tat zur Seite gestanden, was von den derzeitigen Leitern am Grabe mit dankbaren Worten anerkannt worden ist. Das Konzertarrangement lag jahrelang fast ausschließlich in seiner Hand. Herr Hirsch hatte sich im Kriegsjahre auch das eiserne Kreuz erworben. Als Mensch war er ein gerader Charakter von absoluter Zuverlässigkeit, wenn in manchem auch etwas einseitig und „unmodern". Die Firma bleibt unter Leitung eines langjährigen Mitarbeiters des Verstorbenen weiter bestehen.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 17 bringt ein Klavierstück „Mummenschanz" von *Joseph Haas* in München. Das moderne, interessante Stück stellt technisch höhere Anforderungen, als die Stücke, die wir in letzter Zeit gebracht haben. Ueber Haas und seine Werke berichtet der Aufsatz in heutiger Nummer zusammenhängender. Durch mehr als einen Beitrag für unsere Musikbeilage ist der Komponist unseren Lesern ja längst ein guter Bekannter geworden.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 18. Mai, Ausgabe dieses Heftes am 1. Juni, des nächsten Heftes am 22. Juni.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

SIE suchte wütend, sie hob sogar den Tischteppich im Allerheiligsten des Museums in die Höhe, auf die Gefahr hin, die kostbarsten Reliquien ins Wanken zu bringen. Vergebens, der Gesuchte war wie vom Erdboden verschwunden. Endlich sank sie erschöpft und verzweifelt in einen Fauteuil. Da tat sie zufällig einen Blick durchs Fenster und schrie laut auf. Frundsberg, der durch einen Aufenthalt in allen möglichen und unmöglichen Gemächern der Wohnung bis jetzt unentdeckt geblieben war, entzog sich der weiteren Hausdurchsuchung, indem er eiligst durch den Garten der Straße zustrebte. Nur einen Augenblick dauerte die Fassungslosigkeit seiner „Pflegemutter“. Aufspringen und die Treppe hinabeilen, dem Flüchtling nach, war eines. Wenn sie dieses Tempo beibehielt, mußte sie ihn bald erreichen und daß sie einen ungeheuren Ska dal mitten auf der Straße provozieren würde, war sicher.

„Und wenn sie ihn nur erst wieder in ihren Klauen hat, dann ade Selbständigkeit und Künstlerschaft, dann richtet sie ihn moralisch zugrunde.“ Es war Siebert, der, furchtbar erregt, diese Worte hervorstieß. Zugleich nahm er seinen Hut und eilte hinunter, als hoffe er, es könne ihm gelingen, das Unheil aufzuhalten. Der größte Teil der Anwesenden, die scheinbar die Umstände kannten, jagte hinter ihm her. Einige suchten vor Frau Frundsberg einen Vorsprung zu gewinnen, sie wollten den jungen Künstler erreichen, in ihre Mitte nehmen und vor der Beschlagnahme durch die wütende Frau schützen. Doch Frundsberg, in dem regentrüben Dämmerlicht sich durch die hinter ihm einherstürmenden Schritte doppelt verfolgt glaubend, lief wie ein Wahnsinniger. Plötzlich fühlte er den Boden unter den Füßen schwinden und langte im nächsten Moment am Boden einer tiefen Grube an, die an der linken Seite der Straße am Rande eines kleinen Wiesenplans sich befand. Sein Verschwinden machte auf die ihm in höchster Hast Nacheilenden den Eindruck, als sei er plötzlich mit Windeseile um die nächste Ecke gebogen. Sie liefen also nur desto schneller, ihrerseits verfolgt von Frau Frundsberg, die ihnen ihren Vorsprung wieder abgewinnen wollte. Erschreckt stürzten die Bewohner der sonst so stillen Straßen an die Fenster, um mit Hohn und Entsetzen die wilde Jagd der „Lisztianer“ mitanzusehen.

* * *

Susanne, der Hofpianist und die zartere Weiblichkeit waren im Museum zurückgeblieben und trösteten die händeringenden Vögelchen. Sie glaubten zwar selbst nicht daran, bemühten sich aber doch zu behaupten, daß dem Meister sicher nichts von dem Skandal zu Ohren kommen würde. Doch man hatte kaum sich notdürftig gefaßt, als der Garten, den man durch das offene Fenster überblickte, abermals eine tragikomische Staffage erhielt. Frundsberg, dem es endlich gelungen war, sich aus der Lehmgrube emporzuarbeiten, deren Wände der Regen in eine breiig schlüpfrige Masse verwandelt hatte, erschien in einem desolaten Zustande auf der Bildfläche. Es war ihm offenbar sogleich klar geworden, daß er in dieser Verfassung sich nicht in der Stadt blicken lassen konnte, und so strebte er, so schnell ihn seine mit Lehmklumpen behafteten Füße tragen wollten, dem gastlichen und mitleidigen Dach der Vögelchen zu. Salonfähig aber wurde er erst wieder, nachdem er eine geraume Weile sich in der Waschküche aufgehalten und dann das berühmte Garderobezimmer der Damen als weiteren Durchgangspunkt benützt hatte. Er ließ sich dann als Miß Ethel Newman, Pianistin aus New York melden und kam in einem wallenden Morgenkleid Fräulein Herminens zum Vorschein, auf dem Kopfe einen großen Hut, von dem ein Schleier über das Gesicht herabhing, der ihn im ersten Augenblick unkenntlich machte. Er sprach gebrochen englisch-deutsch und setzte sich ans Klavier. Doch bald vergaß er hier seine notgedrungene Verkleidung, der Hut flog vom Kopfe und er spielte, wie eben Frundsberg in seinen besten Stunden. Der Hofpianist saß neben ihm und gab durch Fragen und Bemerkungen die Anregung zu neuen Leistungen, dann setzte er sich selbst an das zweite Instrument und Frundsberg begleitete ihm nach einer vorhandenen Orchesterpartitur ein Konzert von Grieg.

Während dessen gab es ein leises Kommen, ein Raunen im Vorraum und auf der Stiege, ein Ablegen der Galoschen und Regenschirme, und nach und nach waren alle, die sich an dem wütenden Galopp durch die Straßen beteiligt hatten, wieder im Museum versammelt. Die Vögelchen erschöpften ihre Teekannen und ihre Speisekammer und die angeregte Künstlerschar wandelte in einem Elisium selbstgeschaffener herrlicher Klänge. Durch das tragikomische Ereignis aus der odiosen Konzertproduktionsatmosphäre aufgerüttelt, fanden sie die große Stimmung, in der alles gelang, alles wirkte als quelle es aus ureigenster Erfindung, die Stimmung die „mit urkräftigem Behagen die Herzen aller Hörer bezwingt.“

Ueber den Verbleib der Frau Frundsberg herrschte Schweigen, auch Siebert, der zuletzt eintrat, sprach sich über das Ende der Affäre nicht aus, man hatte offenbar gar nicht mehr die Absicht darauf zurückzukommen.

* * *

Am nächsten Morgen nach dem Frühstück saß Susanne an dem großen Fenster des Speisesaales im „Erbprinzen“ und sah in das lockende Sonnenlicht hinaus, das den Marktplatz überflutete. Sie war mit dem Erfolg des gestrigen Tages zufrieden, nun hätte sie sich wohl einen Ferialtag gönnen, einen kleinen Ausflug in die waldesgrüne Umgebung Weimars machen können. Aber allein? — das wäre doch zu öde gewesen! Und während sie den Plan entwarf, die Vögelchen zu irgendeinem ungewohnten Aufschwung aus dem Museum in die freie Gottesnatur zu veranlassen, dämmerte im Untergrunde ihres Bewußtseins der Wunsch, den Tag mit Siebert zuzubringen. Tieferrötend wandte sie gleich darauf ihr Gesicht vom Fenster ab, Siebert war grüßend vorbeigegangen und betrat jetzt den Speisesaal. Er kam auf sie zu und küßte ihre Hand, die sie ihm reichte. Dann setzte er sich neben sie auf das rotsamtene Bänkchen in der Fensternische und bestellte ein Frühstück.

„Was meinen Sie zu einem Spaziergang nach Tiefurt heute nachmittag, gnädige Frau?“ fragte er dann, nachdem der Kellner gegangen war.

„Ach, ich wäre hoch erfreut darüber,“ antwortete Susanne, „ich kenne Tiefurt nicht und will doch einiges von der Umgebung sehen, bevor ich abreise.“

Ein Schatten legte sich auf Sieberts Züge.

„Abreisen? —wo denken Sie hin? — abreisen, — jetzt?“ — Es war als könne er die Tatsache nicht fassen.

„Sie wissen ja doch, daß ich mich eigentlich nur sozusagen von Wien fortgestohlen habe. Jeden Augenblick können sich die Sachen so gestalten, daß ich eben abreisen muß.“

Siebert sah finster drein. Sein Blick haftete an dem breiten goldenen Reif, den Susanne auf dem vierten Finger ihrer rechten Hand trug.

„Wozu tragen Sie diesen Ring, Susanne? — Er bedeutet doch nichts für Sie?“

Dann erhob er sich rasch. Susanne hörte deutlich die Verstimmung aus seinem Tone heraus als er noch Näheres über die Stunde, wann er sie abholen würde, mit ihr vereinbarte. Er verabschiedete sich förmlich und ging.

Von Susanne war all das Glücksgefühl, das sie wie der Sonnenschein draußen durchflutet hatte, genommen. Wie sollte es nun heute nachmittag werden? Was meinte er, was stellte er sich vor? daß er sie doch so wenig verstand!

* * *

Tiefurt schien für heute zum Wallfahrtsort erkoren. Kaum war Siebert fort als die Vögelchen mit dem Hofpianisten erschienen und anfragten, ob Susanne nicht heute mit ihnen dreien einen Ausflug dahin machen wolle? Susanne, zu wenig geübt in den schlauen Künsten der Liebesstrategie glaubte die Sache in das richtige Geleise zu bringen, indem sie sich zu der Lüge zwang, sie hätte eben zu den Damen gehen wollen, sie zu der Partie aufzufordern, zu der ihr schon Siebert, der eben hier gewesen, zugeredet habe. Sie bestimmte also die von Siebert angegebene Stunde als Aufbruchszeit und die Vögelchen flatterten höchst vergnügt davon, indem sie den Hofpianisten in ihre Mitte nahmen. Daß es nun mit dem seligen Wandern zu zweien durch grüne Fluren aus sei, wußte Susanne — aber hätte sie sich denn damit nicht auch den übelsten Deutungen ausgesetzt? Dem warmen Blick Sieberts wäre es gelungen sie darauf vergessen zu lassen — aber seine Förmlichkeit im letzten Moment ließ sie sich besinnen. Er schien ja selbst die Freude an dem Spaziergang verloren zu haben und legte wahrscheinlich keinen Wert darauf mit ihr allein zu sein.

Susanne besaß in hohem Grade die Gabe ihre Stimmungen zu beherrschen, anscheinend immer heiter und liebenswürdig zu sein. Das Stundengeben in „distinguierten“ Häusern ist dafür eine gute Schule. Der Zwang brachte dann schließlich die Wirkung hervor, daß sie wirklich besserer Laune wurde, als die Stunde der Zusammenkunft nahte. Sie hatte eine höchst einfache aber chice Sommertoilette aus billigem bosnischem Leinen angelegt, welche die Vögelchen zu Ausrufen der Bewunderung hinriß. Das matte Weiß hob ihren reinen Teint auf das vorteilhafteste und die Haut des Nackens und der Arme schimmerte rosig durch den dünnen Stoff. Auf dem herrlichen dicken Haarknoten saß ein großer, leichter, kapriziös gebogener Sonnenhut, der die Benützung eines Schirmes überflüssig machte. Man wartete im großen Speisesaale des Hotels auf Siebert. Der Hofpianist knüpfte ein Gespräch über Wien mit Susanne an, er war wiederholt auf seinen

Tourneen dort gewesen, doch hatte er nie Gelegenheit gehabt, die Stadt, geschweige denn die Umgebung, kennen zu lernen.

Susanne antwortete auf seine Fragen heiter und angeregt und machte bei ihren Schilderungen einige Schwenkungen ins „echt Wienerische“, was Herrn Wells in Entzücken versetzte.

Endlich erschien Siebert, doch Susanne und Mr. Wells, in lebhafter Rede und Gegenrede begriffen, bemerkten ihn nicht gleich. Er sprach mit den Vögelchen und trat dann auf Susanne zu. „Ich komme nur, um mitzuteilen, daß ich nicht von der Partie sein kann“, sagte er kühl.

Susanne wurde sehr rot und ihre Mienen zeigten deutlich die Enttäuschung, die ihr diese Absage bereitete. „Wie schade“, sagte sie. „Ich hatte mich so auf diese Partie gefreut!“ Und sie hielt Paul ihre Hand hin, den versäumten Willkommgruß nachzuholen.

„Ich kann mich mit dem angenehmen Bewußtsein davon ferne halten, daß Sie gewiß meine Gesellschaft nicht vermissen werden,“ antwortete er, ohne ihre Hand zu nehmen.

Susanne hätte aufschreien mögen über diesen Affront. W u ß t e er denn nicht, wie er sie behandelte, dachte er nicht daran, in welchem Lichte sie den andern erscheinen mußte? Doch ihre Aufregung war, wenigstens was den letzteren Punkt anbelangt, überflüssig. Wells und die Vögelchen plauderten unbefangen, als hätten sie nichts gemerkt. Und nun war auch Siebert nach einer förmlichen Verbeugung schon aus dem Saale verschwunden.

Unter Susannens gesenkten Lidern stiegen Tränen auf, die sie kaum zurückzuhalten vermochte. Doch, da man nun endlich aufbrach, versuchte sie ihre lächelnde Miene von vorher wieder zurückzugewinnen, was ihr auch endlich gelang. Sie gingen über die Brücke, die unweit der Altenburg über die Ilm führt und von da durch eine herrliche Lindenallee, durch die sie in ungefähr einer Stunde das kleine, höchst primitive Lustschlößchen Karl Augusts erreichten. Der Weg im Schatten der Jahrhunderte alten Bäume wäre für Susanne wonnig gewesen, ohne den furchtbaren Druck, der auf ihrer Seele lastete. Sie hörte nur zerstreut auf die Erzählungen Herminens, die sich in Erinnerungen an die Zeiten erging, wo Liszt mit der Fürstin Wittgenstein auf der Altenburg gewohnt hatte. Sie war froh, diesen Redefluß nicht unterbrechen zu müssen und ihren eigenen Gedanken nachhängen zu können. Auch gewährte es ihr eine Erleichterung, daß Alma Mr. Wells mit Beschlag belegt hatte und im eifrigen Gespräch mit ihm ein gutes Stück voraus war. So fühlte sie wenigstens nicht seine Blicke auf sich ruhen, die, ohne indiskret zu sein, doch den starken Eindruck verrieten, den sie auf ihn machte. Aber nun drehte sich das Paar wartend um, man war vor dem Eingang in den Park des Lustschlößchens angekommen. Hier traf man eine größere Gesellschaft, darunter einige Bekannte der Vögelchen, und als nun der Kastellan erschien, um die Räume des Schlößchens zu zeigen, wurde die Gruppierung wie zufällig eine andere. Wells ging neben Susanne und wußte sie endlich vor einem der vielen Kupferstiche, mit denen die Wände in Tiefurt tapeziert sind, zurückzuhalten. Er machte sie auf einige Schönheiten des Stiches aufmerksam und ließ einfließen, daß er selbst eine reichhaltige Kupferstichsammlung besitze.

„Ich beneide Sie,“ sagte Susanne, nur um das Gespräch nicht stocken zu lassen. „Ich finde, es gibt nichts Hübscheres als alte Kupferstiche, altes Porzellan, alte echte Teppiche und alte eichengeschnitzte Möbel.“

„Nun, und haben Sie sich Ihr Heim nach diesem Geschmack eingerichtet?“ fragte er.

Sie war etwas unangenehm berührt, dann lachte sie. „Ach, — zu solch einem feudalen Heim, wie es meinem Geschmack wirklich entspräche, habe ich's nicht gebracht, Mr. Wells.“

„Und darf man noch etwas Näheres über diesen guten Geschmack erfahren?“

„O, — reizen Sie meine Phantasie nicht, Mr. Wells. Das ‚Nähere‘ liegt hier sehr weit. Wenn Sie das Idealbild meiner Träume kennen wollen, so malen Sie sich einen englischen Grafensitz aus, wo in der Hall alte ererbte Waffen glänzen, mächtige Holzscheite im Kamin prasseln, wo man aus den Fenstern auf smaragdgrüne Rasenplätze sieht.“ —

„Ach, — ich brauche mir das alles nicht zu m a l e n , ich besitze es selbst, gnädige Frau, — ich bin, obwohl in Deutschland erzogen, von Geburt Engländer. Wie es bei uns in größeren Familien häufig vorkommt, war unser Zweig verarmt und wanderte nach Deutschland aus. Und nun befinde ich mich durch das Aussterben einer Reihe von Zwischengliedern im Besitz eines kleinen Gutes, welches in . . . . . . am . . . . . liegt, einer kleinen alten Abtei inmitten eines herrlichen Parkes, mit ein paar urvorweltlichen Dienern, die das Haus im Stande halten und mich empfangen, wenn ich hinkomme, um mich von meinen Reisen auszuruhen.“

„Ach, das klingt ja alles wie ein Märchen,“ sagte Susanne, erstaunt aufblickend, „und fast möchte man glauben, daß es auch die gute Fee aus dem Märchen war, die Ihnen dies glänzende Los in die Wiege gelegt hat. Ein Künstler sein dürfen wie Sie und dabei die Kunst nur auszuüben brauchen um ihrer selbst willen, — mit dem Hintergrunde einer ruhigen, vor allen Zufällen gesicherten Existenz — als Grand Seigneur — beneidenswertes Los!“

Sie waren, der übrigen Gesellschaft folgend, die aber ihre Schritte schon wieder weitergelenkt hatte, in einem kleinen Raum angekommen, der aus einem winzigen Erker einen Blick auf den Park bot. Susanne blieb einen Augenblick sinnend am Fenster stehen und blickte hinaus. Da fühlte sie ihre Hand ergriffen und heftig gedrückt.

„Sie finden mein Los beneidenswert, gnädige Frau, —“ sagte Wells in einer Erregung, die er mühsam beherrschte, — „wollen Sie es mit mir teilen? Wollen Sie als mein Weib mit mir kommen nach F . . . ., das ist der Name meines Gutes. — O — gnädige Frau,“ fuhr er in leidenschaftlichem aber respektvollem Tone fort, — „antworten Sie mir nicht, daß Sie mich kaum kennen, Sie können alles über mich erfahren, was Sie wollen, mein Rechtsfreund in Berlin wird Ihnen erklären, daß an der kleinen Abtei noch ein hübsches Vermögen hängt, außerdem reicht mein künstlerischer Ruf doch hin, Sie auch ungefähr meinen Charakter beurteilen zu lassen, — und lernt man sich nicht in der Fremde in einigen Tagen besser kennen als wenn man jahrelang in einer großen Stadt nebeneinander lebt? Ich wenigstens kenne Sie — und liebe Sie! Ja, Susanne — (wie süß der Name klingt!) Susanne, — ich liebe Sie! Sie sind das Weib, das mir als Ideal vorschwebt, gegen das alle anderen weiblichen Wesen mir nichtssagend und — — —“

„Ach, — schweigen Sie, schweigen Sie!“ rief Susanne außer sich, die Hände vor das Gesicht schlagend. „Ich hätte Sie nicht hören sollen — Sie glauben mich zu kennen — und wissen nichts über meine Verhältnisse, wissen nicht, daß ich Sie nicht hören darf.“ —

Wells war totenbleich geworden. Er trat einen Schritt zurück. „Sie dürfen mich nicht hören?“ fragte er stockend. — „So sind Sie nicht frei, nicht Witwe, wie mir die Damen Vogel sagten?“

„Ich fand es überflüssig, die Damen Vogel ganz genau in meine Verhältnisse einzuweihen. Ich lebe getrennt von meinem Mann und habe einen zwölfjährigen Sohn.“ — —

„Und wer hindert uns, diese Trennung zu einer vollständigen zu machen? In meinen Augen braucht es keinen Beweis, daß nicht Sie der schuldige Teil einer unglücklichen Ehe sind — und Ihren Sohn werde ich an mein Herz nehmen, werde für ihn sorgen — ihn erziehen. Alles geht ja, wenn man will und ich mache mich anheischig durch einen geschickten Advokaten alle Hindernisse aus dem Wege zu räumen. O, Susanne! sagen Sie, daß Sie es mir erlauben. Ach, Susanne! Sie wissen nicht, wie schön Sie sind, wie ich Ihren Besitz ersehne!

Er war vor ihr niedergesunken und drückte ihre Hände auf seine heißen Augen.

Susannen war es, als rausche es um sie her, als ginge das Glück an ihr vorüber, das Glück eines gesicherten Heims, das Glück, von einem edlen Manne geliebt zu werden, das Glück einer lockenden Zukunft für ihr Kind, das Glück! — Aber es war ihr als könne sie die Hände nicht bewegen, um es zu haschen. —

„Mein Mann ist krank, — ich weiß nicht, ob er nicht meiner Pflege bedürfen wird,“ sagte sie tonlos.

Wells hatte sich erhoben. Sein Blick hing gespannt an Susannens Zügen.

„Er ist krank?“ frug er. „Ihre Miene sagt mir, daß er hoffnungslos krank ist — und da Sie nicht mit ihm leben, wird er Sie nur rufen, — wenn es zu Ende geht. Susanne! Halten Sie es für einen Frevel, wenn ich Sie frage, — jetzt frage: Wenn Sie frei werden — wollen Sie mich d a n n hören? Und,“ setzte er leise, in flehendem Tone hinzu, „wenn er gesundet, wollen Sie mir dann erlauben zu tun, um was ich Sie vorher bat?“

„Herr Wells, — ich fühle, daß ich Ihnen, den ich hochschätze, und den zu betrüben mir furchtbar schwer wird, — vollste Aufrichtigkeit schulde. Auch wenn meine Ehe, die schon nach dem ersten Jahre getrennt wurde, gelöst werden könnte, würde ich Ihre Werbung nicht annehmen, denn“ — —

Wells war totenblaß geworden. Er hob abwehrend die Hand und trat von Susanne zurück.

„Ersparen Sie sich weitere Geständnisse, gnädige Frau, — ich verstehe, — ein anderer ist glücklicher als ich.“

Seine Stimme klang heiser und hastig. Doch nun schmolz sie in weichen Lauten als er hinzufügte: „Möge der, den Sie lieben, Sie so glücklich machen als es mein innigstes Bestreben gewesen wäre, es zu tun. Leben Sie wohl, — Susanne!

* * *

Susanne befand sich allein in dem kleinen Erker, — die Sonne war im Untergehen und sammelte zum Abschied ein ganzes Heer goldener Wolken um sich. Und es war Susanne als verschwände in diesem hellen Schein, der immer blässer wurde, das Bild einer friedenumflossenen Zukunft, das für einen Augenblick, unverstanden und unbegehrt, vor ihr aufgeleuchtet hatte. (Fortsetzung folgt.)

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Instrumentalmusik.

Otto Singer: Innere Stimmen. Acht Melodien für die Violine zu Klavierstücken von J. S. Bach. Schott Frères, Bruxelles.

Otto Barblan, op. 22: Drei Stücke für Orgel. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Wilhelm Posser: Sechs kleine Stücke für Harfe. Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Alphonse Mailly: Sérénade française pour Flûte et Piano. Schott Frères, Bruxelles.

Maurice Ravel: Quatuor. Pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Partition. A. Durand & Fils, Editeurs, Paris.

C. Saint-Saëns, op. 41: Quatuor en Si Bémol pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. 2 Pianos à 4 mains par J. Griset. Ebenda.

Joseph Jongen, op. 18: Concerto. Pour Violoncelle et Piano. Ebenda.

Claude Debussy: Petite pièce pour Clarinette et Piano. Ebenda.

William Eckardt: Harmonium-Album III. Eine Sammlung ausgewählter Vortragsstücke Verlag E. Hoffmann, Dresden

Giov. Batt. Pergolesi: Sinfonia per Violoncello e continuo. Bearbeitet von Josef Schmid. Wunderhorn-Verlag, München 1910.

Josef Haas, op. 23: Ein Kränzlein Bagatellen für Oboe und Klavier. Ebenda.

— op. 28: Zwei Grotesken. No. 1. Gespenstige Stunde. No. 2. Koboldlaune. Für Violoncello und Klavier. Ebenda.

Emil Prill, op. 11: Vierundzwanzig technische Studien für Flöte. Heft 1 und 2. Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Wilhelm Leier: Fünf zum Vortrag geeignete Uebungen für Flöte. Ebenda.

Karl Reinecke, op. 288: Ballade für Flöte mit Begleitung des Orchesters. Ausgabe für Flöte mit Klavierbegleitung. Ebenda.

H. W. Ernst: Elegie. Gesang für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Arrangements von Max Gulbins: Für Violine und Harmonium. Verlag J. Schuberth & Co., Leipzig.

Max Schwedler: Tonperlen älterer Meister für Flöte mit Pianofortebegleitung. No. 19. Gavotte von Ch. W. Ritter von Gluck. No. 20. Le Savoyard von J. L. Dussek. Verlag Karl Merseburger, Leipzig.

Emil Robert-Hansen, op. 12: Drei Stücke für Flöte mit Klavierbegleitung. Ebenda.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

Schubertiana. Wir danken den Lesern verbindlich, die so freundlich waren, uns ihre Ansicht über den Versuch, auch längere Stücke älterer Meister in der Musikbeilage zu bringen, mitzuteilen. Wir haben mit Freuden aus den Antworten entnommen, daß das Trio gefallen hat.

F. N. Wir werden über das Fest kurz berichten, nachdem es vorüber ist.

J. B. Besten Dank für Ihre freundlichen Worte. Uebersetzungen können wir leider nicht hinzufügen. Ein Taschenlexikon wird hier schon seine Dienste tun. Natürlich können die Bogen von Batkas Musikgeschichte einzeln nachbezogen werden. Daß die Kritiken schlecht sind, braucht noch nicht den mangelnden Erfolg zu beweisen.

F. St., B. Wir bitten um Angabe, ob Sie schon für Fachzeitschriften schriftstellerisch tätig gewesen sind. Senden Sie uns bitte den Artikel ein. Wir müssen es jedoch zur Bedingung machen, daß Sie uns mit der eventuellen Veröffentlichung nicht drängen.

A. F. in D. Namen und Adressen finden Sie in Musikerkalendern. Wir bedauern, aus prinzipiellen Gründen keine Namen mehr für diese Zwecke mitteilen zu können. Wegen des Gewinnes setzen Sie sich am besten mit den Komponisten vorher auseinander. Die juristischen Auffassungen scheinen in diesen Fällen noch wenig geklärt. Bei dem Ueberflusse an Dichtern sollte nach unserer Meinung jeder Jüngere, noch „Namenlose" froh sein, wenn ein Komponist von Rang seine Lyrik überhaupt für die Komposition würdig fände. Die von Ihnen gewünschte detaillierte Aufstellung, wieviel man für 3 Strophen à 8 Verse fordern könne, vermögen wir Ihnen nicht zu beantworten, da wir gestehen müssen, darüber noch nicht nachgedacht zu haben. Als Mitglied des „Allgem. Schriftsteller-Ver." erhalten Sie vielleicht dort sicherere Auskunft.

C. K. in L. Sie wenden sich am besten an Frl. Maria Leo in Berlin W., Pallasstraße 12, selber. Die Besprechung der Prüfungsordnung ist auch erschienen (Heft 5). Die ganze Rose für Frauenchor bearbeitet? Nein, das geht nicht!

B. M. In den Museen unserer großen Städte, z. B. in Stuttgart, da können Sie eine ganze Reihe der alten Instrumente in natura sehen.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 18. Mai.)

C. L. K. in H. Ihre Musik gibt mit vorbildlicher Einfachheit den Stimmungsgehalt des Sonetts von Liliencron wieder. Namentlich der Schluß gibt Zeugnis von einem besonders zarten Empfinden.

Sappho. Angesichts der bescheidenen musikalischen Mittel, über die Sie verfügen, sollten Sie sich kürzer fassen. An Gedanken fehlt es nicht; aber der Ausdruck ist nicht immer richtig. Die Totenglocke läutet schauerlich. Der Funken, der im R. zünden möchte, wäre der Beachtung wert. Also eingehendere Studien treiben.

A. B. in T. In Ihren Walzern spukt der bekannte Tanzbodengeist. Wir haben diesen banalen Kerl nächstens satt. Ihm den Abschied geben und zeigen, daß Sie besserer Taten fähig sind!

Organist in Si. Es steckt ein Klavierpoet in Ihnen. Pflegen Sie den und schreiben Sie noch mehr derartige Stücke.

S. P. Ihrer etwas schwülen Musik ist nicht so leicht beizukommen. Manches könnte weniger umständlich ausgedrückt sein. Daß Sie aber mit einem gemütvollen Ernst ein treffliches Können verbinden, ist unzweifelhaft.

J. D. in M. Den in dem Marsch angeschlagenen lockeren Ton können wir nicht billigen. Ernsthafter sind die übrigen Sachen zu nehmen. Ein gründliches Studium, das zugleich bessernd auf den Geschmack wirkt, müßte sich angesichts der vorhandenen Anlagen verlohnen. Vieles ist theoretisch anfechtbar.

R. W. in N. Warum lassen Sie uns jetzt erst wissen, was für ein reiches, freundliches Talent in Ihnen steckt? Wer so seelenvolle Gesänge zu schreiben vermag, wenn auch die Feder in satztechnischer Hinsicht sich hin und wieder nicht ganz sicher zeigt, darf sich wohl bemerkbar machen. Hier auf Einzelnes näher einzugehen, verbietet schon der Rahmen. Dazu ist Ihre Sendung zu reichhaltig. Wir wollen Ihnen aber zur Verwirklichung Ihrer Wünsche privatim gern an die Hand gehen. — Ihre Besorgnis, den neuen Lehrplan der Musikfächer in den württembergischen Seminarien betreffend, teilen auch wir. Die Anschauungsweise der maßgebenden Faktoren für eine Kunst, die im modernen Kulturleben eine führende Rolle spielt, erscheint oft unbegreiflich. Hätte aber die Musik ebenso eifrige Kämpen wie z. B. das Zeichnen, dann stünde es wohl anders. Es ließe sich viel, sehr viel über diesen Gegenstand sagen; aber wir warten, der Zeitpunkt zu einem wirksamen Eingriff liegt nicht mehr fern.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Aufführungsrecht vorbehalten!

MUMMENSCHANZ.

Joseph Haas.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.


poco rit. - - - a tempo
poco rit. - - - - - a tempo
sub. p
sub. f


sub. f
strin - gen - do
Nun breiter.
ff molto espress.
f e poco a poco
cre - scen - do
Wieder breiter
poco a poco rit.
Sehr beruhigt.
p espress.
espress.
rit.


Wie zu Anfang.
f
pp
(ironisch)
pp
sf
p
rit.
a tempo
pp
Immer
rit.
pp
ppp
ppp
e
schneller werdend.
poco a poco cre
scen
do
ff
sempre ff

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

MUMMENSCHANZ.

Joseph Haas.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.


poco rit. - - - a tempo
poco rit. - - - - - a tempo
sub. p
sub. f


sub. f
sf
p
sf
strin - - - gen - - - do
Nun breiter.
ppp
ff molto espress.
strin - -
f e poco a poco
gen
cre
scen
do
Wieder breiter
ff
f
poco a poco rit.
pp
ppp
Sehr beruhigt.
p espress.
espress.
rit.


Wie zu Anfang.
f
pp
(ironisch)
pp
sf
p
rit.
a tempo
pp
Immer
rit.
pp
ppp
ppp
e
schneller werdend.
poco a poco cre
scen
do
ff
sempre ff

Neue Musik-Zeitung

XXXII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

1911 Heft 18

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Metronom-Bezeichnungen klassischer Klavierwerke.

Von Professor OTTO URBACH (Dresden).

(Fortsetzung.)

II. Johann Sebastian Bach: Die französischen Suiten.

WIE die kleinen Präludien [1], so führen uns auch die französischen Suiten mitten in das musik- und kinderreiche Heim unseres Meisters. Ein schwerer Schicksalsschlag hatte ihn im Juli 1720 getroffen; als er mit seinem fürstlichen Freunde Leopold von Anhalt-Köthen von der Karlsbader Reise zurückkehrte, sah er verweinte Gesichter; seine vier Kinder hatten die Mutter zur letzten Ruhe geleitet; er hatte seiner geliebten Maria Barbara in der schwersten Stunde nicht beistehen, ihr die treuen Augen nicht schließen dürfen. Doch in all der Trauer erhob sich gebieterisch die Sorge um seine Kinder, und der Himmel segnete die Wahl seiner zweiten Gefährtin: in *Anna Magdalena Wülckens*, der Weißenfelser Musikertochter [2], trat ihm eine seltene Frau entgegen, die zu jenen wunderbaren weiblichen Wesen gehört haben muß, die ganz aus Liebe, Zartgefühl und Aufopferung bestehen und von denen die ihnen innewohnende Verfeinerung des Gefühlslebens wie eine Liebkosung auf ihre Umgebung ausstrahlt. Sie findet Zeit, sich von ihrem Gatten im Klavierspiel und den „wichtigsten Regeln des Generalbasses unterrichten zu lassen"; sie singt einen „gar sauberen Soprano"; sie greift tapfer zur Feder und schreibt Noten für ihren Gatten ab. Für den guten Engel seiner Mannesjahre glaubt er die Stücke des „*Klavierbüchleins vor Anna Magdalena Bach*" [3] zu schreiben; er schreibt sie für die Jahrhunderte — und dicht neben den Suiten steht die Aria di Giovannini „Willst du dein Herz mir schenken".

Die wegen ihrer angeblichen Verwandtschaft mit den *Couperinschen* Tänzen in der Folgezeit „französisch" genannten „Suiten" (sie ähneln jenen nur in der Knappheit der Form) sind von einer solchen Stärke und Mannigfaltigkeit des Gefühllebens, von einer solchen musikalischen Schönheit und von einer solchen Konzentration im Aufbau, daß man sich wundern muß, daß sie nicht längst Allgemeingut der musikalischen Welt, etwa wie die Sonaten der Wiener Klassiker, geworden sind. Und ich gebe meinen Kollegen von derselben Fakultät und allen Ernststrebenden den Rat, sie sich gründlich zu eigen zu machen; die Zeit wird unweigerlich kommen, wo der als rückständig erscheint, der sie nicht gründlich beherrscht (dies gilt natürlich für alles von Bach). Freilich erschließen sich ihre Schönheiten erst dem, der ernsthaft und mit Liebe um sie wirbt, von den lieblichen und volkstümlichen 5. und 6. vielleicht abgesehen; unser an Einschnitte und Abschlüsse gewöhnter musikalischer Verstand kommt gar manchmal in Verlegenheit, wie die Phrasen abzugrenzen sind, so in der Allemande und Courante der ersten Suite, wo die Sätze in wahrhaft unendlicher Melodie von Anfang bis Ende verlaufen und das Ende einer Phrase mit einem neuen Anfang zusammentrifft oder gar vieldeutig bleibt. In solchen Fällen sind die Phrasierungsmarkierungen nur für das Auge da, die Spielweise ist legato und die Gruppen müssen durch rhythmische Dehnungen getrennt werden.

Die starke Konzentration in der Form verlangt auch eine starke Konzentration des Spielers; diese Gesänge und Spiele der Liebe müssen auch mit Liebe und „modern" in dem Sinne, wie die Liebe ewig jung bleibt, mit reicher Anwendung von Stärkeabstufungen gespielt werden, die, wie schon im vorigen Aufsatz erwähnt, bis zum äußersten Pianissimo gehen können. Wir haben uns in die intime, im Lärm des Tages ungehört verhallende Klangwelt des Klavichords hineinzudenken, die aber, wie die „leisere Welle" uns manches erzählt, das, wie auch häufig bei Mozart, vom sogen. „gesunden Anschlag" unserer Tage grausam zerstört wird. Am meisten gilt dies von der wunderbar sehnsüchtigen Suite in c moll und der schwermütigen in h moll.

Den Charakter der vorkommenden Tänze durfte man bis zu *Rich. Buchmayers* epochemachenden Forschungen irrtümlicherweise als bekannt voraussetzen. Unsere Leser seien nachdrücklichst auf Buchmayers hoffentlich recht bald erscheinendes Werk über die „*Klassischen Tänze des XVII. Jahrhunderts*" hingewiesen. Diejenigen, die das Glück hatten, einer Vorführung einer Anzahl dieser Tänze durch Buchmayer und die beiden Schwestern *Gäbler* vom Ballett der Dresdner Hofoper beizuwohnen, werden übrigens nicht das eigenartige, ästhetisch genußreiche Bild vergessen: hier in prangender Jugend die Grazie des Rokoko in anmutigen überlegten Bewegungen — dort am Flügel der deutsche gelehrte Künstler mit der mächtigen Stirn und dem verarbeiteten Gesicht und mit der feingegliederten

[1] Siehe über sie den ersten Aufsatz in Heft 2 d. J.

[2] Ueber das Musikleben und die Beziehungen Bachs siehe das soeben erschienene Werk „*Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts*" von *Arno Werner* (Breitkopf & Härtel).

[3] Herausgegeben durch Rich. Batka und Leo Blech (Callwey, München).

Hand, der vermöge seiner schier unglaublichen Gründlichkeit aus dem Geiste der Musik heraus eine alte und verschollene Kultur wieder lebendig werden läßt. — Buchmayers Forschungen bestätigen, worauf ich schon einige Male hingewiesen habe, daß die *Courante* bei Bach ein doppeltes Tempo hat: ein sehr langsames und ein frisches. Wer die wundervolle sehnsüchtige Schönheit der d moll-Courante nicht gründlich zerstören will, muß sie sehr langsam und frei spielen; sie hat eine komplizierte Polyphonie, die indessen nicht zur Fortführung der einzelnen Stimme, sondern zur Entwicklung wundervoller Klangschönheiten dient. Bach hat „gemantscht", wie er selbst die Einführung von Hilfs- und Füllstimmen nannte, aber wie! Möchten recht viele so mantschen! In der Fuge der Händel-Variationen mantscht übrigens auch *Brahms*. Die langsamen Couranten stehen im $^{3}/_{2}$-Takt, wie die erwähnte in d moll, und im ursprünglichen $^{6}/_{4}$-Takt, wie die in h moll. Der ursprüngliche $^{6}/_{4}$-Takt erklärt den plötzlichen Taktwechsel in allen Schlußtakten der Couranten im $^{3}/_{2}$-Takt. Die schnellen und frischen Couranten stehen im $^{3}/_{4}$-Takt und ihre Läufe sind Sechzehntel, wie bei jenen es Achtel sind. Bei der Wichtigkeit der Sache sei mir eine längere Entlehnung aus der gedruckten „Einführung" Buchmayers „zu der *ersten öffentlichen Aufführung der klassischen französischen Tänze des XVII. Jahrhunderts* (Dresden am 29. November 1910)" gestattet:

„Was die zur Zeit Ludwigs XIV. üblichen Kunsttänze selbst betrifft, so zerfallen sie in zwei Gruppen: Gesellschaftstänze und theatralische Tänze. Die mustergültig auf den Hofbällen zur Ausübung kommenden Gesellschaftstänze bestanden mit Ausnahme der den Ball eröffnenden Branles (zu denen damals noch die Gavotte gehörte) lediglich aus Einzelpaartänzen. Der König nahm mit Vorliebe an der Courante teil, einem gravitätischen Zeremonientanz, welcher von allen Tanzlehrern der Zeit als das A und O der Tanzkunst gepriesen wurde, aber trotzdem schon im zweiten Jahrzehnt des XVIII. Jahrhunderts in Vergessenheit geriet, um fortan nur noch als Musikstück in den Suiten der Instrumentalkomponisten ein bescheidenes Dasein zu führen. Der Courante folgte auf den Bällen das Menuett, damals ein verhältnismäßig lustiger Tanz, welcher erst später, als er an die Stelle der Courante trat, sein Tempo zu der in heutigen Reproduktionen beliebten Weise verlangsamte. Den Beschluß bildete gewöhnlich der mit Menuettschritten getanzte, aber flüchtiger dahineilende Passepied. (Die zur Zeit Ludwigs XIII. sehr beliebte Bourrée war unter Ludwig XIV. ihrer Einfachheit wegen als Gesellschaftstanz ausgeschaltet worden, sie erschien indessen in künstlerischerer Form unter den Theatertänzen.) Mitunter wurde gestattet, daß bevorzugte Mitglieder der Gesellschaft innerhalb der anderen Tänze einen Solotanz vortrugen, etwa eine Sarabande oder Gigue, die dann aus Etiketterücksichten in abgemilderter Weise, mit niedrigen Schritten und ohne Sprünge ausgeführt wurden. Diese Tanzsitten erhielten sich bis zu der Zeit, wo die aus England herübergekommenen Kontretänze, bei denen mehrere Paare zugleich allerhand Figuren ausführten, große Verbreitung erlangten; von ca. 1720 an wurden lange Zeit an allen Höfen nur Menuetts und Kontretänze getanzt.

Die unter Ludwig XIV. in Brauch stehenden Theatertänze können in drei Gattungen eingeteilt werden: 1. in Virtuosentänze, gewöhnlich als Entrées bezeichnet, die entweder von einer Gruppe von Tänzern oder öfter noch von Solisten unter den schwierigsten Pas ausgeführt wurden; 2. in einheimische und fremdländische, künstlich bearbeitete Volkstänze (Bourrée, Rigaudon, Canarie, Gigue—Sarabande, Folie d'Espagne, baskische Tänze—Vénitienne, Forlana usw.), die durch ein Einzelpaar oder einen Solotänzer zum Vortrag gelangten; 3. in größere Ensembletänze (Chaconnen und Passacaglien zumeist), die mit langsamen, gleichmäßigen Bewegungen, marschartig unter schließlicher Hinzuziehung des Chores bei Aktschlüssen stattfanden und besonders darauf berechnet waren, schöne lebende Bilder zu stellen."

Was nun das Tempo anbelangt, von dem hauptsächlich diese Aufsätze handeln sollen — der geneigte Leser wirft mir hoffentlich nicht vor, daß ich ihm bisher Steine[1] statt Brot gereicht habe —, so ist dies durch den Charakter der Tänze einigermaßen bestimmt. Einige Richtlinien möchte ich indes doch noch angeben, bevor ich den ungeduldigen, nach Ziffern lechzenden Metronombesitzer seinen Apparat in die Hand nehmen lasse: Rein zweistimmiger Satz läßt meist auf ein schnelleres Tempo schließen als solcher mit komplizierter Polyphonie. So verträgt auch die einfachere harmonische Grundlage ein schnelleres Tempo als die mit reichem Akkord- und Tonartenwechsel. Sodann kann man in vielen Fällen innerhalb derselben Suite aus der Notengattung erraten, in welchem Verhältnis die Tempi der einzelnen Sätze untereinander stehen — Sechzehntel sind schneller als Achtel.

Nun die Suiten selbst, bezüglich deren Beurteilung der Leser hoffentlich mit mir übereinstimmt, daß man ein Lexikon von Superlativen erfinden müßte, um ihren Wert und ihre Schönheiten ins richtige Licht zu setzen. *Nietzsches* schönes Wort von dem metaphysischen Wert der Kunst ist wohl am Platze, „die der armen Menschen wegen nicht da sein kann, sondern höhere Missionen zu erfüllen hat".

Rein technisch ist wohl die in c moll die leichteste, musikalisch indes die in E dur, mit der wohl auch die meisten Lehrer beginnen lassen. Den Höhepunkt der technischen Schwierigkeiten bildet zweifellos die Gigue der G dur-Suite.

Suite in d moll.

Dem Leser empfehle ich, sich meine Bemerkungen über Relativität und Elastizität des Tempos im vorigen Aufsatz zurückzurufen. In der Musik gibt es nichts absolut Feststehendes, wie bei der Malerei fertig an die Wand zu Hängendes; um Musik ins Leben zu rufen, bedarf es tätiger Mitarbeit, so wie man auch nicht z. B. die Klaviertechnik fertig vom Konservatorium beziehen und sie von Ort zu Ort oder gar von Jahr zu Jahr mitnehmen kann ohne tägliche Arbeit von Hirn und Hand. Das musikalische Kunstwerk läßt sich nur mit einem Organismus vergleichen, der gepflegt sein will. Bei dem improvisatorischen Charakter des echten Klavierstückes entwickelt sich das Haupttempo oft erst im Laufe des ersten oder der ersten Takte. Der feinfühlige Spieler wird daher die meisten Stücke um einen oder mehrere Grade langsamer beginnen als die vorgeschriebene Metronomziffer besagt, aber bald merken, daß er in einiger Zeit in festerem Tempo beharrt. „Ja, an was soll ich mich da halten," entgegnet mir mancher enttäuschte Leser, dem ich antworten muß: ein langsameres Tempo anzugeben und zu raten, vom 2. oder 3. Takte an in einem schnelleren zu beharren, wäre nicht allein mißlicher auszuführen, sondern geradezu ein falscher Ausdruck gewesen. Und hat jemand nicht genügend Phantasie, in diesem Sinne improvisatorisch zu spielen, so gebe ich ihm zu, daß ich mir diese Auffassung vielleicht nur einbilde, und daß er besser daran tut, das vorgeschriebene Tempo gleich von Anfang an zu nehmen, da es das eigentliche Tempo ist.

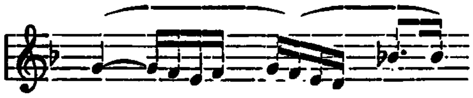
Gleich die *Allemande*

♩ = 60.



[1] „Aphroditens ewige Jugend" wird in der Tat manchem ein Stein des Anstoßes sein, insonderheit unserem hochverdienten und hochverehrten *Johannes Schreyer*. Es soll uns nur freuen, wenn er in dieser Sache zur Feder greift.

ist solch eine geniale Improvisation; von Anfang bis Ende e i n e Melodie von einer wunderbaren Verkettung der Stimmen und der Phrasen, die übrigens auch bei Bachs großem Vorläufer Froberger zu finden ist, und von einem herrlichen Schwung und innerem Feuer. Der verdeckte Einschnitt im 5. Takte gestaltet sich



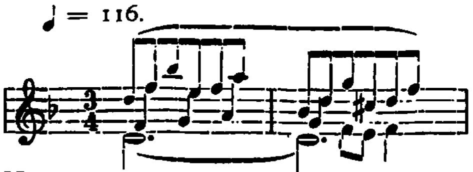
ist also legato, aber mit Dehnung des $\bar{g}$, respektive Verzögerung des Eintrittes des $\bar{f}$ zu spielen. Die bereits erwähnte schwermütige *Courante*



erschließt ihre wunderbaren Schönheiten nur dem, der sie liebt. Der aber rechnet sie zu den Kronen Bachscher Musik. Weit leichter und ohne weiteres genußvoll gestalten sich die *Sarabande*



Menuett I



Menuett II

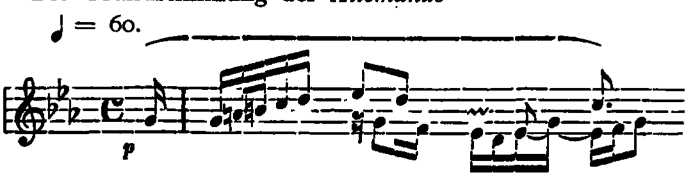


mit einem volksliedartigen Thema, und die *Gigue* mit dem oft, von großen und kleinen Komponisten zitierten Thema:

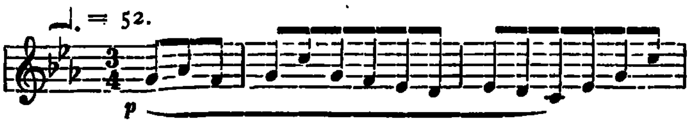


Suite in c moll.

Die Grundstimmung der *Allemande*



ist zarte, bräutliche Sehnsucht von herrlicher Reinheit des Empfindens. Selbst wo sich die Sehnsucht leidenschaftlich steigert, wie im 5. Takt durch das immer wiederkehrende $\overline{\overline{as}}$, ist sie ein Ausdruck der Liebe, die gewährt, um dem Geliebten etwas Liebes zu erweisen. — Drängende Steigerungen entwickeln sich in den eintaktigen Sequenzen namentlich des 2. Teiles der *Courante*



während das weiche c moll den zarten Gesang der *Sarabande*



in träumerische Schwermut taucht, so wie die Ueberschwenglichkeit des Glückes unsere Tränen rinnen läßt; „wer die Schönheit angeschaut, ist dem Tod anheimgegeben", wie *Platen* in seinem tiefsinnigen „Tristan" sagt. Etwas philiströs beginnt das *Air*



während die Menuetts



die drängenden ein- und zweitaktigen Steigerungen der Courante in liebenswürdigerer Weise, dafür nicht so großartig, wieder aufnimmt. In kräftigem, an altenglische Volkslieder gemahnenden Rhythmus schreitet die Gigue



einher und beschließt in ausgelassener Munterkeit die Suite.

Suite in h moll.

Die zarte und innige Sehnsucht der vorigen Allemande und Sarabande kehrt in dieser Suite wieder, ja sie ist noch schwermütiger geworden und vertraut uns einen tiefen Schmerz an, der namentlich im ersten Teil der Courante einen ergreifenden Ausdruck findet. In das dunkle Gewand der Trauer gehüllt, spricht die herrliche *Allemande*



namentlich in den innigen Tönen



des 10. Taktes eine eindringliche Sprache, die die *Courante*



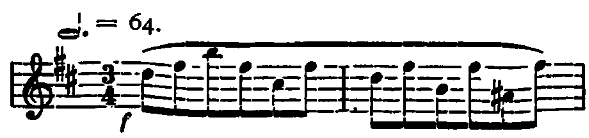
voll schwesterlichen Verstehens beantwortet und steigert, unbeschreiblich schön vom 7. Takt an.



Eine rührende Klage ist auch die *Sarabande*



mit ihrem mächtigen Schlusse, in der das Thema zweimal, Tenor und Baß, in geheimnisvoller Weise durchwandert. Ein heiteres Spiel stimmen *Menuett I*



und *Menuett II*



an, während die *Anglaise*



mehr Liedcharakter hat. Die Gigue



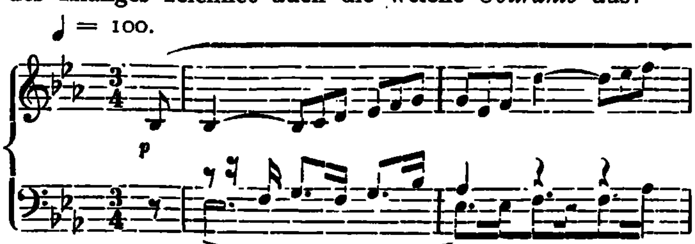
geht schnell in eine wirbelnde Lustigkeit über und gemahnt uns fast wie ein Gruß an Jung Siegfrieds Uebermut.

Suite in Es dur.

Im schärfsten Gegensatz zu den Eingangssätzen der drei Mollsuiten stehen die drei Suiten in Dur. Aller Schmerz und alle Trauer sind in weite Ferne entrückt; nicht ein Wölkchen trübt den reinen blauen Frühlingshimmel; ein hoffnungsvolles Blühen und Sprießen allerorten; eine wohlige warme Luft weht uns entgegen, erfüllt vom berauschenden Dufte und den unerschöpflichen Melodien des Lenzes, Glocken läuten, fröhliche Menschen schauen sich in den lachenden Augen, Hans Bach und seine Spielleute stimmen die neuesten Tänze an, mit Hörnerklang zieht eine Jagd vorbei und der Dichter hat die Gütige, die Liebliche im Herzen und sie hat den Weg zu ihm gefunden, seine Anna Magdalena. Ein überschwengliches Glück! So mögen es die armen Menschen empfunden haben, als nach den dreißig schrecklichen Kriegsjahren der erste Frühlingstag im Frieden angebrochen war. Mit vollen jubelnden Glockentönen und rauschenden Harfenklängen beginnt die *Allemande* der Es dur-Suite.



Tiefe Töne der Freude sind es, selige Freude des reifen Mannes, der eine tiefe Dankbarkeit gegen das Sonnenlächeln des Glückes in der Brust trägt. Die tiefe Fülle des Klanges zeichnet auch die weiche *Courante* aus:



Die Sechzehntel „sollen" hier, so verlangt es eine Ueberlieferung, mit dem dritten Triolenachtel zusammengespielt werden. Ich möchte demgegenüber auf das *„Tempo di Gavotta"* der *Partita in e moll* hinweisen, wo das Thema selbst den Kontrapunkt zu den Achteltriolen bildet und unter allen Umständen scharf punktiert werden muß:



Ich bin auch bei unserer Courante der Meinung, daß Sechzehntel gespielt werden müssen, aber weich, fast unmerklich nur nachkommend. In Anmut kleidet die *Sarabande* die Frage:



während die beiden Stimmen der *Gavotte*



in beflügelten Nachahmungen miteinander scherzen, was auch Sopran und Baß



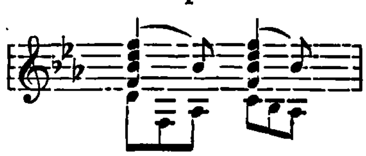
in etwas plumperer Weise tun. Einen festlich konzertierenden Anstrich hat das in wundervoll melodischem Flusse dahinrauschende *Air*



und den Beschluß bildet die von glänzendem Trompeten- und Hörnerklang erfüllte *Gigue*



mit dem harmonischen Höhepunkt:



Suite in G dur.

Welch ein unermeßlicher Segen ist nicht schon von diesem köstlichen Strauß von Frohsinn, Liebreiz und Liebenswürdigkeit ausgegangen! Vom Kinde an, das unbeholfen über die Doppelgriffe der Gavotte stolpert, bis zum Musiker, der immer wieder sich und anderen die unerschöpflichen Wunder der Allemande, Sarabande und Loure deutet; allen hat diese Suite die Wangen glühen oder die Stürme des Herzens beruhigen gemacht. Die unbeschreiblich liebenswürdige *Allemande* beginnt mit einem der Wanderthemen der Musik:



Bach selbst verwendet es des öfteren; siehe Konzert C dur für zwei Klaviere, sein Sohn, Johann Christoph, der Bückeburger Bach, bringt es im langsamen Satz einer Cellosonate in D dur (herausgegeben von *Joh. Smith*, Dresden). Beethoven beginnt das bekannte Rondo op. 51 in G dur damit und Rich. Wagner steigt damit auf den hohen

Kothurn seines Huldigungsmarsches an König Ludwig. Der Allemande folgen die sprudelnde *Courante*



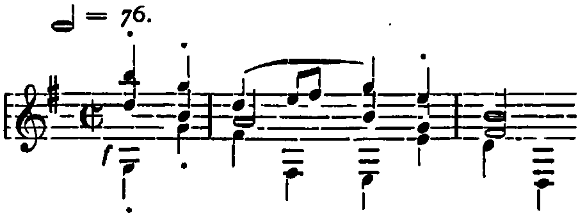
die schöne, ein klein wenig gespreizte *Sarabande*



mit ihrem ewig jungen Schlusse



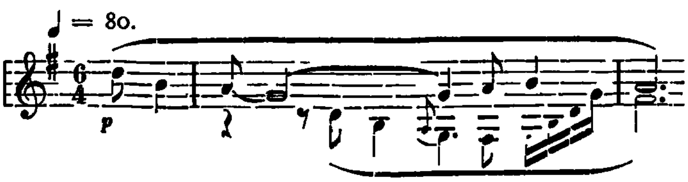
die volkstümliche *Gavotte*



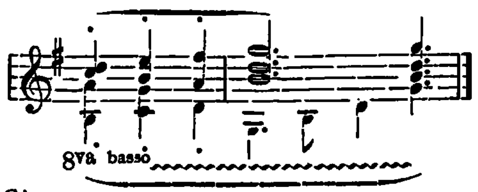
die *Bourrée* mit der Variation des Wanderthemas



und der im I. Aufsatz herangezogenen Sequenzensteigerung im zweiten Teil, die rhythmisch so eigenartige *Loure*



mit den köstlichen Schlußdurchgängen



und die *Gigue*



diese auf- und abstürmende wilde Jagd mit ihren fröhlichen Hörnerrufen und dahinbrausenden Reitern, ihrem Quellengemurmel und Waldesweben, dieser lachende Protest der Jugend gegen Zopf und Perücke.

Suite in E dur.

Sieghafte Heiterkeit und eine Fülle entzückender Melodien sind auch das Kennzeichen dieser Suite, die so recht berufen ist, auch weitere Kreise in das liebe und freundliche Auge unseres Meisters blicken zu lassen und das einseitige, gespenstisch strenge und pedantische Gelehrtenbild, das ihnen Schulweisheit gezeichnet hat, in die wahren lebendigen Züge des Künstlers und Menschen umzuwandeln. Die freundlich fließende *Allemande*



muß klaviertechnisch Anhängern der sogen. natürlichen Klaviertechnik als ein Musterbeispiel erscheinen; sie ist für kleinere Hände nur bei losem Handgelenk durch freie Beweglichkeit der Hände (Schüttelung) auszuführen, wie auch die reizende *Courante*



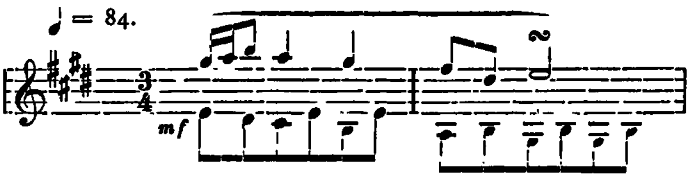
in der wir von flinken Wellen und Vogelgezwitscher begleitet werden. Einen packenden Gegensatz dazu bildet die innige, harmonisch so reiche *Sarabande*.



Die Freude unserer Jugend bilden die volkstümliche *Gavotte*



und die fühlbar „Hand in Hand" gehende *Polonaise*



während steifen Handgelenken die Freude an der frischen *Bourrée*



durch schier unüberwindliche Schwierigkeiten versalzen wird. Auch den verstocktesten Bach-Gegner muß die außerordentlich liebliche *Menuet*



zur Einsicht bringen; ihre Anmut und die bald liebliche, bald ausgelassene Fröhlichkeit der *Gigue*



lassen uns nur stockenden Fußes Abschied von dieser Welt voll Sonnenschein und Musik nehmen. Doch tiefbewegten Herzens wollen wir dem Genius des deutschen Volkes danken, daß es so etwas wie diese Suiten überhaupt gibt, daß das Erleben eines erlauchten Kopfes sich so formte, daß ihm die ganze Welt Musik war, Musik, die Kunst, die uns das schönste Geschenk bedeutet, Musik, die uns fesselt, uns erschüttert, unsere tiefste Sehnsucht und unsere tiefste Fröhlichkeit ist. (Fortsetzung folgt.)

Zur Aufführung des „Armen Heinrich“ in München.

(Ein Wort der Abwehr — über musikalische Kritik und dramatisches Gestalten.)

MIT einem ungewöhnlichen Vorgang ist die — an sich ja auch ungewöhnliche — Aufführung des Pfitznerschen Musikdramas durch den „Neuen Verein“ im Prinzregententheater zu München eingeleitet worden. In den „Münchner Neuesten Nachrichten“ (No. 247) unternimmt es nämlich der Komponist selber, für seinen Textdichter James Grun und dessen Werk einzutreten, um der Welt zu beweisen, daß das Textbuch zum „Armen Heinrich“ doch ein dramatisches gutes Buch sei, wovon sich diese Welt bisher noch durch keine Aufführung hat überzeugen können. Auch hervorragende Kritiker aus dem Pfitznerschen Lager hatten offenbar an die Vortrefflichkeit des dramatischen Dichters Grun bisher nicht geglaubt. Erst als ihr Held selber das Wort nahm und in Schriften auseinandersetzte, was im Theater niemand einsehen wollte, schwenkten auch sie ein: Hans Pfitzner hat gesprochen; ergo — ist der Text zum „Armen Heinrich“ gut. Und der Münchner Korrespondent einer großen Zeitung — um noch ein Beispiel von sonderbaren Schwärmern unter den Kritikern anzuführen — konstruiert sogar einen Unterschied zwischen dramatisch und bühnenwirksam insofern, als er daran zweifelt, ob der von Grun „im höchsten Sinne dramatisch gewandte Stoff auch überall zur dramatischen Bühnenwirkung gebracht sei“. Nicht jeder wird solcher „Differenzierung“ des Begriffs ohne weiteres zu folgen vermögen, sondern darin eher einen Zwiespalt der Natur erblicken. Ehe ich mir, der ich mich auch zu den Anhängern Pfitzners zähle, erlaube, zum Text des „Armen Heinrich“ etwas zu sagen, möchte ich doch einige völlig überflüssige und deplacierte Ausfälle in dem Pfitznerschen Artikel zurückweisen. Ich erkenne in der Kunst das Außergewöhnliche an, und finde es an sich auch durchaus noch nicht ungerechtfertigt, wenn der Schöpfer eines Werkes — in diesem Falle der Mitschöpfer — zur eigenen Sache das Wort nimmt. Aber ganz entschieden zurückzuweisen sind bei dieser Gelegenheit Seitenhiebe gegen anders Gläubige. Denn dadurch wird die Qualität des eigenen Schaffens nicht vor allen Augen gehoben, daß man die Widerstrebenden herabsetzt. So sagt der Komponist des „Armen Heinrich“ in seiner Apologie des Grunschen Buches: „Nietzscheanern und anderen Jetztzeitmenschen mag diese Dichtung vielleicht zu christlich erscheinen; denn Selbstopferung, Abkehr von der Welt, Aufgeben des eigenen Ichs sind ihnen unverdauliche Gedanken.“ Auch an weiteren pointierten Wendungen gegen den „modernen Menschen“ ist Pfitzners Aufsatz nicht arm. Ob nun Pfitzner sich zu den „Modernen“ zählt oder nicht, ist zweifellos seine eigene Sache. wegen der mit ihm auch so lange kein selbstbewußter „Jetztzeitmensch“ in Konflikt kommen wird, als Pfitzner seine eigene Anschauung vertritt, ohne die anders Empfindenden abtun zu wollen mit jener Attitude der Unfehlbarkeit, die ihn und seinen Kreis auszeichnet [1]. Ob weiter der Komponist des „Armen Heinrich“ das „Aufgeben des eigenen Ichs“ zu den besonders erstrebenswerten Tugenden zählt, will ich hier nicht entscheiden. Vielleicht gehört er im höheren Grade zu den „Nietzscheanern“, als es ihm selber bewußt ist. Und vielleicht erkennt ferner ein zweifellos tief veranlagter Mensch und Künstler wie Pfitzner noch, daß kaum ein anderer soviel „Selbstaufopferung“ verlangt als gerade Nietzsche, einer der energischsten Kämpfer aller Kulturepochen.

Nietzsche und die „Jetztzeit“! Wer tiefer schaut, wird erkennen, daß die Reaktion (wir reden hier selbstverständlich nur von der Kunst) nie so stark war wie heute, daß wir trotz manchen Erfolgen in Wahrheit weiter als je vom Ziele entfernt sind; daß nichts vom Großen unserer Zeit recht Fuß fassen will, und das Unkraut allein an Boden gewinnt. Jeder, in dessen Seele nur ein Körnchen Glaube an die Möglichkeit einer weiteren Entwicklung der Kunst ruht, sollte seine ganze Kraft nach dieser Richtung hin konzentrieren und einsetzen. Es scheint aber, daß Pfitzners Genie auf seine Anhänger abgefärbt habe und sie nun auch recht „kapitale Dummheiten“ begehen; z. B. daß sie glauben, man fördere ihn, indem man andere Meister unserer Epoche in einer oft nicht mehr qualifizierbaren Art herabsetzt. Werden sich aber in den dadurch mit verursachten „Gedankenströmungen“ nicht am Ende Pfitzners Werke selber als vergängliches Ding (wie er sich ausdrückt) erweisen?

Es ist hohe Zeit, daß der Kampf der Meinungen in der Kunst, die mit Weltanschauung erst in zweiter Linie etwas zu tun hat, aufhöre; daß wir alle, die wir die Entwicklung wollen, im Prinzip fest zusammenstehen und ohne jede Ambition eines mehr als zweifelhaften Prophetentums unter allen Umständen die „Neuerer“ fördern, ganz gleich, ob eine künstlerische Persönlichkeit, ihr Schaffen, ihre Weltanschauung einem persönlich sympathischer ist oder nicht. Wer nicht nur hinter den Büchern hockt, sondern in der Welt die Augen aufmacht und die Ohren spitzt, der wird erschrecken ob der fürchterlichen Rückständigkeit, der Philistrosität, dem Unvermögen so vieler Kreise der modernen Musik gegenüber. Auch die Zweifler und die, die im „guten Alten“ das einzige Heilmittel sehen, mehren sich wieder und erheben lauter ihre Stimme, nachdem die neue Kunst nicht ohne Irrtümer war und auch nicht alles gehalten hat, was sie versprochen. Deshalb aber nun die Flinte ins Korn werfen zu wollen, wäre ebenso falsch und verhängnisvoll, wie es unfruchtbar und schädlich ist, auf Kosten des einen „Helden“ alle andern als Widersacher abzutun. Hat es denn die öffentliche Kritik nötig, etwa gegenüber einem fabelhaften Enthusiasmus des Publikums für alles Werdende, neue Formen und Ausdrucksmittel Suchende zu bremsen? Oder wäre es nicht vielmehr ihre einzige Aufgabe, positiv zu arbeiten? Soll es ewig das Wesen der Kritik bleiben, nach den „Fehlern“ zu forschen, und zwar um dieses Forschens willen, und oft zu einem ablehnenden Standpunkt zu kommen, seien die Vorzüge den Schwächen gegenüber auch noch so greifbar? Oder wäre es solch unfruchtbaren Kritiken gegenüber nicht eher am Platze, durch die rechte Beleuchtung der Vorzüge und Schwächen dem Künstler Anregungen (nicht Vorschriften) zu geben?

Das Exempel auf den Fall Pfitzner angewendet: ich gehöre nicht zu den Freunden, die durch absolutes Jasagen ihn in Dingen bestärken, die wir, die Zuschauer, als Irrtümer erkennen. Ich stütze mich hier auf Tatsachen: nämlich daß Pfitzners Musikdramen nirgends festen Fuß zu fassen vermögen (obgleich er auch eine sehr gute Presse hat, und der Ton sich wesentlich von dem unterscheidet, in dem, auch von Pfitznerianern, z. B. ein Strauß oder Reger „behandelt“ wird). — Pfitzner berichtet in dem erwähnten Artikel in den „Münchner Neuesten Nachrichten“ in vorzüglicher Weise über den Text zum „Armen Heinrich“. Ihm, dem Erläuterer und Erzähler, „glaubt“ man. Und wir stimmen mit Pfitzner überein, der gegenüber einem Kunstgebilde „Anspruch auf Objektivität“ erhebt. Nehmen wir aber ein ander Beispiel einer auf ähnlicher Weltanschauung beruhenden Dichtung: „Parsifal“! Der schließliche Sieg des gestaltenden Künstlers Wagner ist hier um so größer, je mehr er das subjektive Empfinden des Widerstrebenden zur Objektivität des Kontemplativen führen muß. Ist aber *James Grun* der gleiche oder doch ein ähnlicher großer, dramatisch-gestaltender Künstler wie ein Wagner? Diese Kleinigkeit scheint mir von Pfitzner völlig übersehen oder besser gesagt, als absolut zu bejahen vorausgesetzt zu werden. Umgekehrt gibt es aber gerade unter denen, die durch Pfitzners musikalische Begabung nicht geblendet sind, genug, die da meinen, daß, wenn Grun die nötige Gestaltungskraft besäße, es der vielen, erläuternden Worte gar nicht bedürfe; die daran festhalten, daß Grun gerade die Eigenschaften fehlen, die zur klaren, dramatischen Bewältigung tief und groß angelegter Stoffe gehören. Dabei verstehen wir unter „dramatisch“ durchaus nicht etwa die Frage, wieviel oder was auf der Bühne „los ist“. Auch wollen wir dilettantisch-technische Fehler nicht zu sehr in die Wagschale werfen. Sondern einzig und allein entscheiden, ob der Dichter mit so zwingender Gewalt und Kraft seine „Idee“ durch Menschen zur Anschauung gebracht hat, daß es ein Widerstreben dagegen auch bei den anders Gesinnten, bei den zunächst „Nichtgläubigen“, einfach nicht mehr gibt. Wie etwa Strauß in der „Elektra“ durch seine, dem eigenen neuen Stile entnommene ungeheure, wahrhaftige Gestaltungskraft fortreißt, so daß man im entscheidenden Moment wie „erlöst“ mitschreien möchte: schlag noch einmal zu! Und doch wird selbst der verwegenste Verfechter der „Vergeltungsidee“ den Muttermord an sich nie verteidigen. Hier aber zeigt sich die Kraft des echten Dramatikers, der uns mit ehernem Munde sein „ich lasse dich nicht, es sei denn, daß du mich anbetest“ zuruft. Und in dieser Kongruenz des Stoffes mit seiner Bewältigung liegt auch der „ethische“ Wert der Kunst für Leute, die den Kinderschuhen entwachsen sind.

Oder ein extremes Beispiel: In der „Cavalleria rusticana“ sind textliche Behandlung und Stoff so adäquat, so ineinander aufgegangen, daß eben ein — „musikalisches Drama“ daraus wurde! Hierin liegt — bei Wahrheit und Wärme einer spezifischen (italienischen) Empfindungsart — der anhaltende große Erfolg des Stückes, nicht etwa in der Beschränktheit des Publikums, das mit seinem „verbildeten Geschmack“ sich gerade auf dies Stück kaprizierte, während es viel tiefsinnigere und edlere im Theater nicht sehen möge.

Woher kommt diese „Konfusion in der Musik“, weshalb weist jeder „ernste“ deutsche Musiker und Kritiker die „Cavalleria“ zurück und preist Bühnenwerke, von denen sonst niemand recht was wissen will? Warum diese schier un-

---

[1] Uebrigens hat Pfitzner doch den Aufruf zum Schutze der Dichtungen von *Frank Wedekind* mit unterzeichnet? Verstehen wir uns miteinander nicht?

überbrückbare Kluft zwischen dem Empfinden des „Publikums“ und der Meinung der „Fachleute“? Schuld an der Verwirrung ist *Richard Wagner*, der Schriftsteller Wagner in erster Linie. Indem er seine Dramen nach seinem Sinne „gestaltete“, gestalten mußte, erhob er diese kraft seines Genies geborene Kunstform zum allgemeinen Gesetz. Wir haben schon neulich (Schillings' „Pfeifertag“ Heft 17) von der Ueberschätzung der „Idee“ an sich gesprochen. Ideen sind billig, sie zu formen erfordert dagegen mehr geistige Unkosten! Wagners Nachahmer übersehen, daß die schönste Idee noch nicht den Mangel an dramatischer Gestaltungskraft oder auch nur der Bühnenroutine wettmacht. Der moderne Komponist war ganz berauscht davon, seit Wagner nun auch von sich aus, anstatt dem „schönen Spiel der Formen“ zu opfern, an der Lösung der Weltprobleme mitarbeiten zu dürfen. Ja, hatte Wagner doch gepredigt, daß nur durch die Musik, nach deren Vereinigung sich die unerlösten Schwesterkünste sehnten, das Tiefste offenbar werden könne. Damit war dem Dilettantismus Tür und Tor geöffnet. Sehen wir doch bei dem Dramatiker par excellence, bei Wagner selber, trübe Nebelschleier über das szenische Landschaftsbild ziehen, sobald die Idee dominiert und z. B. der „Gott des schlechten Wetters“, Wotan, die prachtvollsten, unmittelbar und „gefühlsmäßig“ wirkenden Entwicklungen hemmt (man vergleiche den unerreichten ersten Akt der „Walküre“ mit dem zweiten). — Zu den musikalischen symbolistischen Dramen gehört z. B. auch *Straußens* „Guntram“, welches Epigonenwerk richtige Wagnerianer zweifellos als „hehr“ bezeichnen, die sich sonst vor Strauß bekreuzigen. In die gleiche Kategorie gehört der frühere *Schillings*, *Zumpes* „Sawitri“ (um eins von den ganz vergessenen zu nennen), hierher gehört auch Grun und Pfitzner (trotz seinem Widerspruch noch mehr mit der „Rose vom Liebesgarten“). Eine ungeheure Menge von Geist, Können, Kraft, Idealismus wurde auf diesen dichterischen Altären musikalisch geopfert, bis endlich Richard Strauß uns mit dem südlichen Nachthimmel der „Salome“ ein anderes Bild zeigte. Ein Menschenalter fast hatte es gebraucht, bis dieser eine Schritt getan war. Und Strauß fand als Genie naturgemäß gleich den entsprechenden Stil, die rechte Gestaltung. Der Erfolg? Das Publikum ging instinktiv mit, die Kritik versagte zur einen Hälfte völlig. Man stieß sich an ein paar melodischen Melismen, über deren Wert man streiten kann. Aber man erkannte es nicht, daß Strauß mit seinem Schritte eine dramatische Tat a priori getan hatte, daß er aus dem Epigonentum heraus war und sich so die dramatische Superiorität seiner Zeit errang. —

Und Hans Pfitzner als Dramatiker? Völlig übereinstimmen wird man mit ihm, wenn er seinen „Helden“ nicht nur im Glorienschein sehen will. In der Wahrhaftigkeit kommt die „moderne Jetztzeit“ ja Pfitzner in diesem Punkte noch mehr entgegen als die Zeit; da er den „Armen Heinrich“ schrieb. Aber das „Geschrei“: wir wollen Menschen auf der Bühne sehen (vergl. den erwähnten Artikel), wird allerdings nach wie vor erhoben werden, denn Menschen sind das Ausdrucksmittel, das Material des Dramatikers. Wenn Pfitzner (gleich Strauß) für seinen Dichter eintritt, so ist das ein durchaus begreiflicher und schöner Zug von ihm. Und daß ein Pfitzner sein Eigenstes in seinem Jugendwerk, dem „Armen Heinrich“, gab, daß er sich in ihm „erlöst“ hat, daß er Gruns Dichtung als Offenbarung empfinden mußte, das fühlen wir alle, die wir ihn und sein Werk ehren. Die allgemein gültige Frage ist nur die, ob auch wir, die Zuhörer, erlöst werden, ob die — zu verteidigende oder zu verwerfende — Idee von der Bühne herab so unmittelbar in die Erscheinung tritt, daß wie gesagt die Illusion des Kunstwerkes hervorgerufen wird. Wirkt die lebendige Kraft oder die kombinierende Kunst? Oder aber (das Ideal!) beides? Wer allein Pfitzners Erläuterungen liest, die nicht etwa der „Kritiker“, sondern diesmal der mitschöpferische Komponist geschrieben hat, wird, auch ohne daß er das Stück gesehen, den überwiegenden Eindruck des Kombinierenden nicht los. Auf den Zuhörer wirkt der zu gleichmäßige, gestimmte Ton der sich mühselig fortschleppenden Handlung durch drei Akte hindurch qualvoll. Und das Tempo der Musik verschleppt die Bewegung nicht selten noch mehr. Hinc illae lacrimae! Denn Rätsel gibt uns weder der Text noch die Musik auf. Voltaire meint, das Geheimnis der Langenweile sei „alles zu sagen“. Mir scheint, als ob im „Armen Heinrich“ tatsächlich zuviel gesagt, zu viel „motiviert“ würde, als ob die Dichter gerade für diesen besonderen Stoff psychologisch zu weitschweifig wären: Eine falsche Gestaltungsart diesem Stoffe gegenüber, der an sich für die musikalische Verarbeitung durchaus geeignet ist! Nicht aber als Oratorium, wie von berufener Seite auch schon geäußert wurde, denke ich mir den „Armen Heinrich“, sondern doch auf der Szene; aber entrückt in jenes Wunderland, das die Legende fordert. Aus dem Geiste dieser Musik heraus gestaltet, vor allem der im letzten Akte! Visionär, traumhaft, nur wie hinter Schleiern, ungreifbar sollten die Ereignisse vorüberziehen, nachdem die Botschaft aus Salern eingetroffen und das Kind bereit ist. Unsere Augen sollten nicht zu scharf sehen, unser „Verstand“ nicht zu angestrengt zu tun haben, unsere Seele nur ahnen: dann auch würde das „Wunder“ offenbar werden. Die innere Folgerichtigkeit der Ereignisse darf hier unter keinen Umständen zu grell von außen beleuchtet werden. Das Wunder muß ohne diffizile Psychologie, auch ohne realistische Durchführung sich vollziehen, weil es — ein Wunder ist. Dann glauben auch wir „Modernen“ daran und kein Mensch wird mehr nach der „Heirat“ am Schluß verlangen. Wenn das reine Kind im ersten Akte an das Bett des siechen Ritters hingesunken ist, dann wissen wir übergenug. Grun füllt den ganzen zweiten Akt damit aus, daß wir die Charaktere der — dramatisch höchst gleichgültigen — Eltern der Agnes sich entfalten sehen und in einem — technisch merkwürdig — dilettantischen Aneinanderreihen von Szenen ihre Einwilligung zum Opfertode des Kindes erleben. Wenn Pfitzner diesen Akt als „Tat“ preist, so hat er sich damit — vom Standpunkt des Zuschauers — nicht als geborener Dramatiker gezeigt. Der ganze zweite Akt müßte vielmehr heraus, er ist überflüssig, verdunkelt den Sinn einer legendären Fassung des Stoffes. An seiner Stelle sollte ein symphonisches Zwischenspiel stehen, das die Ueberleitung (die innere) vom hellen Sonnenlicht des ersten Aktes in das Phantastisch-Dunkle des in der dramatischen Stimmung grandiosen Schlußaktes vollzöge. Erkennt man jetzt die eminente Bedeutung dieser alten Legende für die musikalische Bearbeitung? (Die dramatische Entgleisung — in unserer Auffassung — des Witzes der Agnes, die mir persönlich einen physischen Schmerz bereitete — müßte dann freilich beseitigt werden; auch die lange Erzählung im ersten Akt an Stelle der kurzen Nachricht: Tod oder Leben! ist anfechtbar und eine Konzession des Dramatikers an den Komponisten.)

Jeder echte dramatische Stoff braucht seine besondere dramatische Gestaltung. In der „Cavalleria“ wird der Dichter knapp, realistisch gestaltend, die Charaktere aufeinanderplatzen lassen und sie so „entwickeln“. Der „Arme Heinrich“ gehört ins Reich des Wunderbaren, des Weltentrückten. Deshalb wird der Dichter — wenn er einer ist — ihm aus diesem besonderen Milieu heraus Leben geben. Es ist wie ein schöner Traum aus längst entschwundenen Tagen, dies Opfer und die Heilung. Ein Traumbild aber zerrinnt, wenn man ihm nach der Maxime „du mußt es dreimal sagen“ beikommen will. Die Worte töten hier, nur das Notwendigste sollte gesagt, mehr „pantomimisch“ die Dinge gezeigt werden. Der Dramatiker wird stets die im Stoffe verborgene, die latente Melodie zur Erzeugung seines besonderen Kunstwerks finden. Darin liegt das große bekannte Geheimnis der Wirkung von Wagners Musikdramen. Warum schreibt sich Pfitzner nicht auch seine Textdichtung selber?

Ich bin kein Dichter wie James Grun. Was ich mitgeteilt habe, ist das Ergebnis einer rein intuitiven Anschauung des naiven Zuschauers, und zwar längere Zeit nach der Stuttgarter Aufführung des „Armen Heinrich“. Sollte ich daher falsch gesehen haben, sollte der „Arme Heinrich“ auch in der vorliegenden Fassung die Bühne dauernd erobern, so würde ich das begrüßen; nicht bloß im Interesse der an tiefstrebenden Werken ja nicht reichen deutschen Opernbühne, sondern auch im Interesse des von mir hochgeschätzten Hans Pfitzner, der damit die Ueberlegenheit der schöpferischen Potenz vor der kritischen von neuem offenbart hätte. Dann auch würden wir seinen Bund mit James Grun segnen! **Oswald Kühn.**

Die Geigenbaukunst der Gegenwart

auf der Turiner Weltausstellung.

MAN ist leicht geneigt, zu glauben, daß auf einer Weltausstellung die Summe der Leistungsfähigkeit eines Industrie- oder Kunstgewerbezweiges usw. sich dem Beschauer präsentiere, daß er also einen annähernd vollkommenen Ueberblick über irgend ein Gebiet dort bekommen könne. Das mag speziell für die Industrie ab und zu eintreffen. Wesentlich anders liegt die Sache bei einem Gebiet wie der Geigenmacherei, die vom Kunsthandwerk zur Kunst hinüber sich erstreckt und bei welcher der Interessentenkreis doch verhältnismäßig recht beschränkt ist. So ist denn auch auf der Turiner Weltschau nur die italienische und die deutsche Geigenmacherei vertreten. Frankreich, England, Oesterreich, die vor allem noch in Betracht kämen, fehlen, wenigstens bis jetzt noch, und es ist auch kaum anzunehmen, daß dieses Manko noch beseitigt werden wird. Das hängt zu einem gewissen Teil wahrscheinlich damit zusammen, daß diese Länder auf dem in Frage stehenden Gebiet nicht mehr so recht mittun können. Eigentlich kann ja auch Italien mit dem, was es zeigt, nicht gerade prunken. Daß es trotzdem eine größere Anzahl von Geigenausstellern aufweist, liegt in der Wahl des Ortes dieser Schau vornehmlich begründet.

Der Ueberblick über die zeitgenössische Geigenproduktion ist also nur beschränkt, aber nichts destoweniger wertvoll und instruktiv. Wie ich die Geigen der neun italienischen Schausteller besichtigt hatte, konnte ich, was ich vorher schon wußte, bestätigt finden, nämlich daß **Italien** das Land des künstlerischen Geigenbaues w a r. Mit einer einzigen Ausnahme kommen die italienischen Aussteller über das Handwerk nicht hinaus. Die Arbeit ist mehr oder weniger mittelmäßig, bessere und (überwiegend) geringere Handwerksmache. Vom Schwung und Schick ihrer Vorfahren ist wenig mehr zu merken; individuelle, künstlerische Züge lassen sich nicht nachweisen. Auch in der Lackqualität wie in der Lackfärbung stehen sie auf niedrigem Niveau.

Naturgemäß ist Turin selbst am stärksten vertreten.

Am wenigsten gefiel mir *A. Fagnola, Torino*. Zwar steht an jedem Instrumente — was für manchen Laien vielleicht bestechend wirkt — „Eigentum des . . . . .“ Aber das verbessert die gewöhnliche Handwerksarbeit nicht. Der Lack ist dunkelkirschrot und nicht gerade schön.

Etwas besser ist *E. Guerra, Torino*. Sein Modell ist ziemlich flach, der Rand verschachtelt, das Holz von mittlerer Güte. Roter Lack. Mittlere Handwerksarbeit.

C. Oddone, Torino, ist dem Vorgenannten in der Arbeit wieder überlegen. Einzelheiten, z. B. einzelne Schnecken, sind ihm nicht übel gelungen. Auch das verwendete Holz ist zum Teil recht hübsch. Bräunlicher Lack mit einem Stich ins Orange. Daß es dem Verfertiger aber doch an wirklich künstlerischem Geschmack fehlt, kann der Kenner aus verschiedenen Kleinigkeiten sehen, z. B. an den unschönen Zäpfchen.

Auch *Cremona*, die klassische Stadt der Geigenbaukunst, ist vertreten durch *Riccardo Antoniazzi*, welcher der Mailänder Saiteninstrumentenfabrik A. Monzino & Söhne die Streichinstrumente liefert. Er baut nach verschiedenen Modellen (Stradivari, Guarneri, Guadagnini usw.). Arbeit und Holz von mittlerer Güte; erstere ohne wirkliche Feinheit. Auffällig ist bei ihm der scharf hervorgehobene Rand mit tiefer Holzkehle. Seine Sehnecken sind nicht ohne Eigenart. Ebenfalls unschöne Zäpfchen. Roter Lack. Die Geigen kosten 600, die Celli 800 Lire. Eine Geige konnte ich probieren. Der Ton war recht mäßig.

Auch *Giuseppe Castagnino, Chiavari*, zeigt nur Handwerksmäßiges. Sein Material ist mittelmäßig. Sehr unschön sind bei ihm die dicken Oehrchen an der Schnecke und die schwarz gebeizten Hälse. Bräunlich-rötlicher Lack. Modell nach Stradivari.

Auf gleicher Stufe etwa stehen *C. Farotti, Milano* (Lack teils braunorange, meist dunkelrot), und *Ettore Soffritti, Ferrara*. Der letztere hat seinen rund verschachtelten Rand ganz hell gelassen (durch sofortiges Abwischen des eben aufgetragenen Lackes). Auch er hat die häßlichen, schwarzgebeizten Hälse. Die Farbe des Lackes ist ein helleres oder dunkleres ins Orange spielendes Braun.

Auch *Marengo Romano* fällt nicht durch besondere Tüchtigkeit auf. Unschön wirken seine F F, seine abgestumpften Ecken, die schwunglose Schnecke. Dunkelroter Lack.

Italien würde sehr schlecht abschneiden, wenn nicht ein Mann sein Prestige bis zu einem gewissen Grad aufrechterhalten würde. Das ist *G. B. Gaibisso, Alassio*. Er zeigt eine recht gute Arbeit, die entschieden einzelne künstlerische Züge aufweist. Ganz hübsche F-Löcher; sorgfältige Einlagen; gutes Deckenholz (Böden sind nicht zu sehen); nicht übler, plastischer Rand; ganz hübsche Schnecke. Modell Stradivari. Lack ein etwas stumpfes Strohgelb, das am Rand ins Bräunliche schattiert ist. Dieser Aussteller ist der einzige Italiener, dessen Arbeit über das Handwerksmäßige erheblich hinausgekommen ist.

Ich wäre sehr begierig darauf, wer von diesen Herrn Medaillen bekommen wird. Die Preisrichter geraten nämlich nicht immer an den Richtigen, d. h. an denjenigen, der es verdient.

Deutschland steht bei weitem besser da. Es hat wirkliche, zum Teil sogar bedeutende Künstler aufzuweisen. Zwar habe ich manche Namen von Klang vermißt. *Otto* in Düsseldorf, *Hammig* in Leipzig, *Keßler* in Berlin beispielsweise fehlen zur Vervollständigung der Uebersicht über den derzeitigen Stand der Kunst Germaniens. Und von andern kündete der nur den Namen enthaltende leere Kasten zwar die gute Absicht, aber auch den Mangel an Fixigkeit. Wenn nur wenigstens die Richtigkeit dann nichts zu wünschen übrig läßt. Besonders enttäuscht war ich, daß *Eugen Gärtner, Stuttgart*, ebenfalls nur durch Abwesenheit glänzte. Versprach ich mir doch von ihm eine ganz besondere Manifestation der deutschen Geigenbaukunst. Glücklicherweise bin ich nun aber heute doch in der Lage, auch über ihn zu berichten, nachdem er mir in liebenswürdiger Bereitwilligkeit drei für Turin bestimmte Geigen auf meinen Wunsch für einige Tage zur Ansicht gesandt hat. Ich will mit ihm beginnen, denn ich wüßte wahrhaftig keinen besseren Anfang. Diese mir gezeigten drei Violinen nach Stradivarius, Joseph Guarneri del Gesù und Maggini sind Meisterwerke. Die Qualität des Holzes ist allererster Art. Für die Maggini ist sogen. Vogelahorn verwendet, was gerade für diese Art Modell vortrefflich paßt. Die Arbeit ist das Feinste, was meine Augen bisher erschaut haben. Vollendet schön die Umrisse und Wölbungslinien. Das Modell Stradivari ist das schönste und schwungvollste, das ich kenne. Vollendet schön geschnitten die F-Löcher; die Einlagen (bei Stradivari- und Guarneri-Modell aus Fischbein, bei der Maggini aus Ebenholz) denkbarst subtil; der Rand wundervoll plastisch und elegant. Die Schnecken sind ganz prachtvoll. Namentlich die Schnecke der Stradivari vereint Anmut, Schwung und Kraft. Der Lack, ein ins Bräunliche spielendes Rotorange von großer Leuchtkraft, ist von vortrefflicher Art und die unauffällige Schattierung ist von ausgezeichneter Wirkung. Die Maggini ist mehr in braunem Ton gehalten. Das ganze Aeußere der Instrumente ist so vollendet schön, daß man getrost sagen kann, daß auch Stradivari und Stainer nicht schöner gearbeitet haben, ja nur in besonders schönen Exemplaren auf derselben Stufe stehen. Dieser herrlichen Außenseite entspricht ein ganz wundervoller Ton von großem Volumen, klar, weich und von prächtiger Klangfarbenmischung. Die Ansprache ist auch in Passagen bis hinauf in die Regionen des ewigen Schnees, will sagen der höchsten Höhe, ganz brillant. Nebengeräusche, holzigen Beiklang hört man nicht. Alle Saiten sehr ausgeglichen. Die schöne, dunkle Klangfarbe, die satte Rundung des Tones der Maggini sind geradezu berückend. Gärtner hat mit diesen Instrumenten bewiesen, daß er nicht nur der größte lebende, sondern auch einer der bedeutendsten Geigenmacher, die es überhaupt gegeben hat, ist und wir Deutschen dürfen auf ihn ganz besonders stolz sein.

Von den von mir in Turin besichtigten deutschen Geigen gefielen mir weitaus am besten die von *Giuseppe Fiorini* in *München*. Er ist ein bedeutender Künstler. Seine Arbeit ist sehr sorgfältig und nimmt durch einen gewissen Schick für sich ein, weist dabei manche originalen Züge auf. Ein Künstler von Eigenart, dessen Stilgefühl sich in seinem an Stradivari angelehnten Selbstmodell deutlich offenbart. Seine Instrumente sind durchlackiert und der bräunliche Firnis ist transparent und von guter Beschaffenheit. Bei seiner trefflichen Arbeit bleibt zu bedauern, daß er in der Wahl seines Holzes, das über mittlere Güte nicht hinausgeht, nicht größeren Ehrgeiz zeigt. Eine der Geigen probierte ich und fand den Ton zwar nicht sehr voluminös, aber doch tragfähig, dabei von sehr angenehmer Klangfarbe. Ich gedenke, dem Künstler in einer besonderen Skizze in diesen Spalten noch eingehender gerecht zu werden.

Den Eindruck künstlerischen Strebens empfing ich auch von *Adolf Romer*, Hofgeigenmacher in *Freiburg* im Breisgau. Das verwandte Material ist gut, die Arbeit zeugt von Sorgfalt und guter Schule. Modell Stradivari. Recht saubere F-Löcher (die Handschrift des Geigenmachers bekanntlich). Auch die Schnecken ansehnlich. Lack orange und rot, schattiert. Dem Rand wünschte ich noch mehr Plastik. Die tonliche Probe eines Instruments stellte mich allerdings nicht recht zufrieden. Zu bedenken ist in der Hinsicht allerdings die Kürze der Zeit, die Ungunst des Raums und die meist geringe Spielbereitschaft der ausgestellten Instrumente.

Erfreulich wirken auch die beiden von *Wilhelm Neumärker, Hannover*, ausgestellten Geigen. Tüchtige Arbeit; hübscher gelborangefarbener Lack, unauffällig schattiert. Rand zu flach.

Weiter schneiden die beiden *Möckel* auf ihrem Gebiet günstig ab. Sie befassen sich mit Kopieren, wofür ich nun allerdings kein besonderes Interesse aufbringen kann. Aber das Publikum soll das verlangen. Dann ist dieses Verlangen des Publikums wenig sinnvoll. Die Meister sollen sich das Publikum ziehen, seinen Geschmack bilden, nicht seinem Ungeschmack nachgeben.

Otto Möckel, Dresden, zeigt gutgelungene Altimitationen. Eine Magginikopie gefiel mir vornehmlich. Sie sprach leicht an und klang nicht übel.

Oswald Möckel, Berlin-Charlottenburg, hat eine ansehnliche Serie von Streichinstrumenten ausgestellt. Auch er kopiert gut, liefert gute Arbeit und benützt einen Lack von Qualität. Anscheinend gelber Grundlack mit rötlichem Auftrag, schön schattiert. Die Schnecken könnten gefälliger sein. Ebenholzeinlagen. Zwei Geigen spielte ich einen Augenblick. Die eine ließ mich kalt, die andere klang vorzüglich und sprach recht gut an. Die Aufgeführten darf man Meister nennen. Alle sind Künstler, die ernsthaft zu nehmen sind.

Auf dem Boden eines tüchtigen, schätzenswerten Handwerks stehen die beiden folgenden:

Albin Höllinger, Kiel. Modell Stradivari; gut aussehender, roter, ins Bräunliche spielender Lack; Durchlackierung. Hell gelassener Rand.

F. C. Louis, Saarbrücken. An Stradivari angelehntes. eigenes Modell; rötlich bräunlicher, schattierter Firnis; mittelmäßiges Holz.

Einen immer noch nicht begrabenen, aber absolut veralteten Standpunkt vertritt *August Diehl, Hamburg*. Er

führt ein Quartett in Selbstmodell vor und zwar mit Reliefschnitzereien auf Böden und Rücken der Schnecke, die verschiedenen Gattungen der Musik allegorisch darstellend. Fort mit der Allegorie! Derartige, wenig geschmackvolle Spielereien locken doch nur die ganz absoluten Laien an und entwerten die Instrumente tonlich. Es muß furchtbar sein, wenn einem jedesmal, so oft man die Geige in die Hand nimmt, eine Allegorie in die Augen springt. Da war bei einer Geige ein ganz auserwählt schöner ganzer Boden von herrlichster breiter Maserung, der ein besseres Schicksal verdient hätte, als eine Allegorie zu tragen. Weiter zeigt Diehl noch einige in der Lackierung gut geratene Imitationen.

Ohne größere Bedeutung sind die Arbeiten der folgenden: *Hermann Todt, Markneukirchen.* Bessere Fabrikationsware. Roter, altimitierter Lack.

Justus Marx, Kassel. Schlechter Rand. Bräunlicher Lack mit Stich ins Rötliche, schattiert.

Joseph Held, Köln. Rötlicher Lack.

J. Schult, Hofgeigenmacher. *Lübeck,* bräunlicher Firnis; endlich

Gerold Ziegner, Berlin, der mit einem schreiend rot lackierten Cello aufwartet.

Ueber *Max König, München,* sind mir meine Notizen abhanden gekommen. Wenn ich mich recht erinnere, gute Handwerksarbeit.

Es fehlen noch: *A. Sprenger, Stuttgart; Albin Wilfer, Leipzig; F. Jühling, Dresden; Neu-Cremona-Werkstätte, Berlin.*

Schade, daß die Franzosen anscheinend nicht ausstellen. In der französischen Ausstellung war noch ein wüstes Durcheinander.

Unsere deutschen Geigenmacher können sich als Gesamtheit sehen lassen. Ich möchte gerade mit Rücksicht darauf und im Interesse der Fortentwicklung der guten Sache sowohl, wie zur Anregung und Belehrung von Laien, Liebhabern, Musikern und Fachleuten dem Verbande der deutschen Geigenmacher nahelegen, auf Verbandskosten in regelmäßig wiederkehrenden dreijährigen Perioden in Deutschland an wechselnden größeren Plätzen Schaustellungen von Geigen bezw. Streichinstrumenten zu veranstalten. Die Schwierigkeiten können nicht groß sein. Es bedarf nur der tatkräftigen Initiative des Vorstandes. Die Mitglieder werden sich den Vorzügen einer derartigen Institution nicht verschließen. Zugelassen müßten natürlich auch Arbeiten von Nichtverbandsmitgliedern werden. Die gute Sache würde zweifellos bei Musikern und Publikum einen erheblichen Schritt nach vorwärts tun. Es ist an der Zeit, daß die Vorurteile gegen die moderne Geige endlich fallen. Ich selbst bin gerne bereit, zu meinem Teil mitzuhelfen, und zweifle nicht, daß meine Kollegen von der Presse, die den Fortschritt auf jedem Gebiet der Musik unterstützen, auch das Ihrige tun werden.

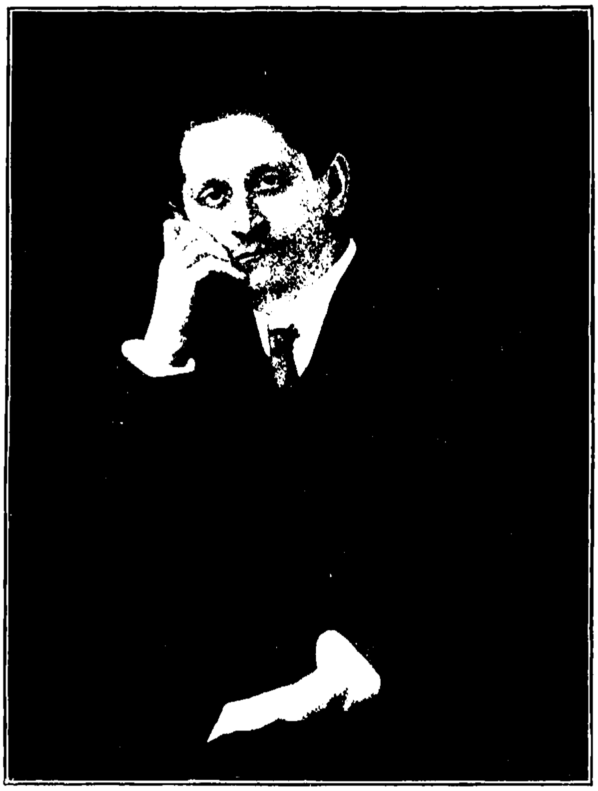
Eugen Honold (Düsseldorf).

Tonsetzer der Gegenwart.

Alexander Zemlinsky.

DAS Wiener Musikleben stagniert, und die Musikstadt Wien wird nachgerade ein historischer Begriff. Das Publikum ist bequem, wie überall, vielleicht noch etwas mehr, und ist für neue Namen nur zu haben, wenn es künstlich dazu getrieben wird. Die Programmbildung kommt seit Jahren immer mehr dieser Bequemlichkeit entgegen, Novitäten werden, wenn sie nicht durch beliebte Namen gedeckt sind, auch von dem „vornehmen" Publikum der philharmonischen Konzerte kurz und bündig mit Zischen abgetan. Besser haben es diesbezüglich noch die Fremden. Das größte Mißtrauen aber trifft unsere einheimische Produktion. Nur aus diesen kläglichen Verhältnissen heraus ist es zu erklären, daß ein Künstler wie *Zemlinsky* hier als Komponist noch so wenig anerkannt ist. — — —

Ueber *Zemlinskys* äußeres Leben ist schnell berichtet. Als Kind unserer Stadt 1872 geboren, hat er die übliche Ausbildung unseres Konservatoriums genossen, das damals noch nicht verstaatlicht war. Ist jetzt ein etwas freierer Luftzug in den akademischen Staub gefahren, so war es ehedem womöglich noch verzopfter, als eine Akademie sein muß. Trotzdem hatte er das Glück, in *J. N. Fuchs,* dem verstorbenen Direktor und Hofkapellmeister, und dem heute noch tätigen *Robert Fuchs* Lehrer zu finden, die zwar nur das Bewährte, Alte, das aber wenigstens tüchtig und gewissenhaft und ohne allzugroße Pedanterie zu lehren wußten. Das Moderne ging damals, 1890, gerade noch bis zu Brahms, und vom modernen Orchester hatte der Abiturient offiziell keine Ahnung. Demgemäß zeigte eine Symphonie, die gelegentlich der Schlußprüfungen aufgeführt wurde, in Geist, Erfindung und Technik noch ganz Brahmsische Züge. Das wurde erst allmählich anders. — Die ersten Jahre der Freiheit nach dem Zwang der Schule brachten den schlimmeren Zwang des Erwerbens. Hier zeigt sich in typischer Weise das ganze Elend des modernen schaffenden Künstlers, dem sein eigentlicher Beruf, das Komponieren, nichts einträgt, der auf Surrogate angewiesen ist, die ihn aber wieder an der Tätigkeit des Schaffens behindern. Lektionengeben, Klavierauszüge arrangieren, Operetten instrumentieren, schließlich Kapellmeistern an Operettenbühnen, mit dem aufreibenden Versuch, in den Jammerpfuhl, der mit dem Namen „Wiener Operette" hinreichend charakterisiert ist, einen Hauch echten Künstlertums zu bringen. Es war oft rührend zu sehen, wie der Kapellmeister des Carl-Theaters und Theaters an der Wien, sich für den ödesten Schund einsetzte, wie er sich selber Gefallen daran einzureden wußte, wie er ihm unterm Studium beinahe lieb wurde. Das aber ist das Signum des echten Dirigenten. Die Werke des anderen lieben, wie die eigenen.



ALEXANDER ZEMLINSKY.

Mit einer Aufführung von „Hoffmanns Erzählungen" erregte er zuerst Aufmerksamkeit. Diese schönste Frucht von Offenbachs Talent hatte abergläubische Furcht aus Wien verbannt, seit ihre Premiere durch den Ringtheaterbrand verhindert worden war. Nun machte ihr eine im Rahmen einer Operettenbühne ganz ungewöhnlich gelungene Vorstellung den Weg in die Oper frei. Ihrem Dirigenten nicht. Der bekam erst seinen Wirkungskreis mit der Gründung der „*Wiener Volksoper*", mit der er aufs innigste verwachsen geblieben ist, der er nach einer kurzen Unterbrechung bis heute als leitender Kapellmeister angehört, die alles, was sie ist, ihm zu verdanken hat. (Wie berichtet, ist inzwischen Zemlinsky als Kapellmeister und Direktionsbeirat an das deutsche Landestheater in Prag berufen worden. Red.) Auch diese Unterbrechung ist lehrreich für unsere Zustände. Von Mahler an die Hofoper berufen, erschien Zemlinsky dem bald danach antretenden Weingartner durch seine Freundschaft mit dem Vorgänger genügend kompromittiert. Mit seiner unentwegten Liebenswürdigkeit tat er das Möglichste, sich seiner ebenso zu entledigen, wie *Rollers*, Mahlers künstlerischen Beirats, wie mancher glanzvollen Vorstellung, die ihm Mahler neu inszeniert hinterlassen hatte, wie „Fidelio", „Don Giovanni", „Walküre". Auch der „Traumgörge", Zemlinskys neue Oper, die Mahler angenommen und nahezu fertig studiert seinem Nachfolger übergeben hatte, entging der wütenden Gegenreformation nicht, wurde als zu schwierig (!) für die Wiener Hofoper abgesetzt und blieb bis heute unaufgeführt.

Es ist aber ein schönes und merkwürdiges Werk, das den Uebergang von Zemlinskys früherer zu seiner heutigen Art klar zu erkennen gibt. Seine erste Oper „Sarema", die 1898 den Münchner Luitpold-Preis gewann, zeigte wenig individuelle Züge, viel Beeinflussung von Goldmark, aber ein ungebärdiges Theatertalent mit dem sicheren Instinkt für Bühnenwirkung. Die vor zehn Jahren an der Wiener Oper zur Uraufführung gekommene Märchenoper „Es war einmal" ist voll blühender Musik, die es wohl verdiente, wieder zum Leben erweckt zu werden. Der Erfolg wäre sicher. Hier sieht man den Künstler bereits im Vollbesitze seiner Mittel und vor allem als Orchesterkünstler auf einer imponierenden Höhe. Aber die Möglichkeiten seiner reichen Natur waren damit nicht erschöpft. Die warme Schönheit seiner Melodik war noch fröhliches Musizieren, hatte noch nicht gelernt, sich psychologisch zu vertiefen, die Entwicklung im poly-

phonen Stil und in der neuen Harmonik war noch in ihren Anfängen. Den gleichen Stil zeigten seine zahlreichen Lieder, Kammermusik und Orchesterwerke, von denen ich besonders die mit dem Beethoven-Preis 1900 gekrönte B dur-Symphonie und ein Chorwerk „Frühlings Begräbnis" nenne, in denen noch die Schule Brahms sichtbar ist. Nach Jahren der Arbeit und Reifung bildet der „Traumgörge" das Dokument für die Entwicklung zu einem höchst persönlichen und modernen Stil, der in der komischen Oper „Kleider machen Leute" nunmehr einen hohen Grad von Vollendung und möglicherweise einen vorläufigen Abschluß gefunden hat. Ueber das bedeutsame Werk, dessen Uraufführung unter Leitung des Komponisten der Wiener Volksoper einen stürmischen Erfolg gebracht hat, soll hier gesprochen werden.

In der Stagnation der Nach-Wagnerschen Opernproduktion, in dem Kampfe um neue Ausdrucksformen, ging es eigentlich am schlimmsten der komischen Oper. *Strauß*, der mächtigste Förderer eines neuen Stils, hatte sich in „Feuersnot" noch nicht gefunden, und erst der „Rosenkavalier" sollte seine Lösung des Problems der modernen komischen Oper bringen. Die anderen aber, die *Blech, d'Albert, Wolf-Ferrari*, haben, bei aller Anerkennung ihrer Qualitäten, diese Lösung nicht einmal versucht. So bleibt denn Alexander Zemlinsky das Verdienst, die neuen Stilprinzipien des Straußschen Dramas, höchstentwickelte Polyphonie, psychologische Vertiefung der Leitmotivtechnik, Steigerung der orchestralen Ausdrucksmittel, neuartige Melodik und Harmonik, symphonisches Durchkomponieren der Szene, zum erstenmal in einem kleinbürgerlich-heiteren Milieu verwendet und damit die erste wirklich moderne komische Oper geschaffen zu haben. Mag diese Konstatierung den Historikern überlassen bleiben, sie würde mir wenig sagen, wenn nicht das Werk für sich selber spräche. Das aber tut es mit der größten Eindringlichkeit. Ein famoses Textbuch, das *Leo Feld* mit Geschick und poetischer Erfindung nach der gleichnamigen Novelle des unsterblichen Gottfried Keller gestaltet hat, erzählt mit wehmütigem Lächeln, mit nachdenklichem Humor das tragikomische Erlebnis des guten Schneiders Strapinsky, des Grafen wider Willen. Das Mitleid des herrschaftlichen Kutschers, der den hungernden Narren in gräflicher Kutsche nach Goldach führt, und seine törichte Vorliebe für eine schöne Mütze und einen stattlichen, pelzverbrämten Mantel genügen den guten Bürgern, ihn zum Grafen zu adeln. Sein Wehren bleibt vergeblich, jeder Fluchtversuch mißlingt, das Netz schließt sich immer dichter, bis er in Nettchens, des Herrn Amtsrats Tochter, Armen als unglücklicher Bräutigam gefangen ist. Voll Mitgefühl mit dem armen Jungen sieht man das Unheil hereinbrechen. Entlarvt, beschimpft, verstoßen liegt er verzweifelt im Schnee, um zu sterben. So findet ihn Nettchen und findet ihr Herz und weiß nun auf einmal, daß sie nicht die Kleider geliebt hat, sondern den braven Kerl, der besser ist, als ein Gräflein, und bescheidet sich gern damit, wenn nicht Gräfin, doch Frau Meisterin zu werden.

Dieser letzte Akt, der dramatisch wirksamste, ist auch musikalisch die Krone des Werkes. Wie sicher ist die nahe Gefahr der Meistersingerei und die einer banalen Volkstümlichkeit vermieden! Voll unheimlicher, drohender Lustigkeit zu einem dramatischen Höhepunkt von packender Wirkung mächtig gesteigert, dazu die wundervolle Schneestimmung mit einer Liebesszene, die Töne von ergreifender Innigkeit findet, wahrhaftig ein Opernakt, der heute seinesgleichen sucht! Aber auch die anderen sind reich an Schönheiten, besonders in den geschlossenen Musikstücken, die sich von dem bunten, prickelnden Sprechgesang des Uebrigen wirksam abheben. Ich nenne das Terzett des Vorspiels, das so merkwürdig harmonisierte und dabei so ungemein natürliche Schneiderlied, der Rauchwalzer, ein Kabinettstück aparten Orchesterklangs, das Walzerfinale des zweiten Aktes, das Lied Nettchens, eine wahre Fülle an Musik. Dies alles ist ausgezeichnet durch das stete Vorherrschen der Singstimme, der melodisch geführten Singstimme, die Melodik selbst ist ein Musterbeispiel für moderne und dabei echt gefühlsmäßige und warme melodische Eingebung. Der Humor kommt in zahlreichem witzigem Detail, in ungemein komisch wirkenden, parodistischen Ensemblesätzen zur Geltung. Dem Orchester gebührt die eingehendste Beachtung. Es ist das zarteste an Filigranarbeit, was sich denken läßt. Nur das unumgänglich Notwendige an Stimmen gesetzt, aber das mit der sichersten Empfindung für jeglichen Klangzauber. Eine Art von Kammersymphonie in der Oper. Im ganzen ein Werk von einer Bedeutung, die der deutschen Bühne nicht entgehen wird. Und wenn sich die Nachricht bestätigt, daß in *Stuttgart* und *Mannheim* demnächst Aufführungen vorbereitet werden, so wird das deutsche Publikum nach Bittners „Musikant" nun eine zweite Gelegenheit haben, sich davon zu überzeugen, daß wir noch nicht so arm sind an produktiven Begabungen, als man nach der trostlosen Monotonie unseres Opern- und Konzertrepertoires und nach den giftigen Lamentationen eines Teils unserer Kritik glauben müßte.

Dr. **Rudolf Stephan Hoffmann (Wien).**

Max Pauers Klavierkompositionen.

So irrig es wäre, zu meinen, ein Musiker sei erst dann ein vollwertiger Künstler, wenn er auch eigene Kompositionen aufzuweisen habe, so ist doch nicht zu bezweifeln, daß zu jeder wahrhaft künstlerischen Reproduktion auch ein gewisser Grad von schöpferischer Kraft gehört, ohne die auch der größte Virtuose das Werk des Komponisten nie zum vollen Leben zu erwecken vermöchte. Ein Klaviervirtuose, der wie Max von Pauer nicht bloß mit so glücklicher Hand, mit so sieghafter Sicherheit sein Instrument beherrscht, und bei einem ans Wunderbare grenzenden Gedächtnis so völlige Freiheit des Vortrags besitzt, sondern bei alledem noch durch eine ausdrucksvolle, temperamentvolle, in den Geist des Kunstwerks eindringende Interpretation den Hörer zu fesseln weiß, muß ein echter Künstler sein, der nicht bloß das vom Komponisten aufnotierte Stück — wie wenig läßt sich im Grund mit all den Punkten, Strichen und Haken sagen! — korrekt abspielt, sondern das Kunstwerk erst recht zum Leben erweckt, ja gewissermaßen neu schafft. Da also jede wirklich künstlerische Wiedergabe — man denke auch an die Schauspielkunst — ein Schaffen in sich schließt, so wäre es zu verwundern, wenn ein Künstler wie Max Pauer nicht auch die Gabe der Komposition besäße und zur Anwendung bringen würde. Und daß er sie besitzt, daß er mit einer frischen Erfindungsgabe ein nicht gewöhnliches Talent der musikalischen Gestaltung verbindet, das hat er durch eine schöne Anzahl eigener Tondichtungen unleugbar bewiesen. Zwar gibt er sich den Anschein, als ob er diese Gabe nicht besäße — die meisten seiner Kompositionen stammen aus früheren Lebensjahren —, es mag dies aus Bescheidenheit geschehen, aber auch vielleicht aus echtem Künstlerstolz. Doch dieses Prinzip des „aut Caesar aut nihil" ist nicht richtig, da es von jeher eine stattliche Anzahl solcher Komponisten gegeben hat und auch immer geben muß, die, ob sie schon nicht zu den ganz Großen im Reiche der Töne gezählt werden können, doch ihr schönes Teil zur Förderung und Bereicherung der Tonkunst beitragen.

Wie jedes musikalische Produkt, wenn es nicht bloß Nachempfundenes wiedergibt, die persönliche Eigenart des Autors erkennen läßt, so kommt in Pauers Klavierstücken auch die ganze Liebenswürdigkeit seines Wesens, die leichte, gewandte Art, sich zu geben, die weltmännische Sicherheit des Mannes, der immer weiß, was er will, die Klarheit und Bestimmtheit seines Charakters zum Ausdruck. Nirgends etwas Verschwommenes, Unklares, Schwankendes, nichts schwerfällig Gelehrtes, nichts Sentimentales, aber auch nichts Wildes, Ungebändigtes, bei aller Strenge der musikalischen Form, die auch oft kontrapunktische Arbeit in sich schließt, bei aller Freiheit, ja oft Kühnheit der harmonischen. Schritte und Bildungen — lauter wohlabgerundete, festgefügte, klareinleuchtende Stimmungsbilder voll anziehender, zum Teil ganz reizender Melodik, voll köstlicher, oft überraschender und geistreicher Einfälle. Während Virtuosen meistens in ihren Kompositionen dem Spieler die schwierigsten Aufgaben stellen und auch da noch ihre Technik glänzen lassen möchten, hat dagegen Pauer nur eine kleine Anzahl solcher Stücke geschaffen, die dem gewöhnlichen Sterblichen unter den Klavierspielern unerreichbar sind, die Mehrzahl seiner Werke sind vielmehr Stücke, die gefällig und leicht ausführbar, weiten Kreisen zugänglich sind.

Als op. 1 erschienen — wie sämtliche Werke außer op. 5 u. 6 bei Augener & Co. in London — 2 Gavotten, die, was nicht bei jedem Jugendwerk der Fall ist, schon den im Satz und in der Kompositionstechnik gutgeschulten, gewandten Tonsetzer verraten und zugleich von anmutiger Erfindung zeugen. Besonders sind ihm dabei die beiden Musetten gelungen, feine, zarte Triosätze, die mit dem in männlich kräftigem, zum Teil herbem Ton gehaltenen Hauptteil angenehm kontrastieren. Während diese Gavotten dem Spieler keine großen Schwierigkeiten bereiten, erfordern dagegen die Rhapsodie op. 3 und der Walzer op. 4 einen sehr gewandten, ja virtuosen Spieler. Die Rhapsodie erzählt uns in Tönen eine etwas düstere Geschichte, bei der viel Leidenschaft mit im Spiele ist, sich aber nach und nach die Wolken und Nebel zerstreuen und das Ganze in eine harmonisch-friedliche Stimmung sich auflöst. Das rhythmisch eigenartig bewegte, etwas komplizierte, harmonisch nicht uninteressante Stück wird bei entsprechendem Vortrag effektvoll wirken. Auch hier fehlt es nicht an der Kontrastwirkung durch einen Mittelsatz von innigem Ausdruck. Der Walzer, den der Komponist seinem Vater, dem rühmlich bekannten Londoner Klaviervirtuosen und -Pädagogen gewidmet hat, ist pikant, etwas kapriziös, nicht ohne rhythmische und harmonische Feinheiten, im Mittelsatz unterbrochen durch ein mehr getragenes kantables Motiv.

Trotz ihrer ansehnlichen Länge und der Mannigfaltigkeit im Ausdruck sind doch beide Werke einheitlich in der Grundstimmung und schön abgerundet.

Außer diesen für den Konzertvortrag sich eignenden, mehr

brillanten Salonstücken, hat aber Pauer eine größere Anzahl den kleineren Formen zugehöriger Klavierstücke veröffentlicht, die ebenso als gediegene Hausmusik für den Musikfreund wie als Vortragsmusik für die musikstudierende Jugend anzusehen sind. Gerade bei diesen Stücken offenbart sich der liebenswürdige Pädagog, der darauf bedacht ist, dem Kunstjünger neben der strengen und oft ermüdenden Arbeit technischer Uebungen immer wieder Erquickungen zu bieten, die ihm frischen Mut zum Vorwärtsschreiten auf den für manche oft recht mühsamen „Stufen zum Parnaß" einflößen sollen. Es ist zum voraus anzunehmen, daß diese kleinen Klavierstücke, als die Produkte eines so bedeutenden Klaviermeisters, neben ihrem ideellen Gehalt auch praktisch pädagogischen Wert haben. Es handelt sich um die Werke op. 6 Trois morceaux caractéristiques pour Piano (Rire de fantômes, Mazurka, petite Valse), (erschienen bei Jul. Hainauer, Breslau), op. 7 *Miniatures*, enthaltend: Nordisches Lied, Spieldose, Haschen, Träumerei, Tarantella, Scherzo, Pastorale und Walzer. Op. 8 *Fünf Klavierstücke:* Uebermut, Wiegenlied, Menuettino, Erinnerung, Spinnerlied. Op. 9 *Allotria:* Zwölf kurze Klavierstücke für kleine und große Leute (Präludium, Choral, Spinnrädchen, Bauerntanz usw.). In diesen kleinen Sachen, in denen Pauer, wie zum Teil schon die Ueberschriften ahnen lassen, die Bahnen eines R. Schumann und Th. Kirchner weiter verfolgt — in der Harmonisierung zeigt sich der modernere Geist —, befinden sich wahre Kabinettstückchen. (Da es nicht möglich ist, auf alle einzelnen näher einzugehen, so sollen die Leser in der Musikbeilage eine Probe Pauerscher Kompositionskunst bekommen.) Von den Miniatures seien besonders hervorgehoben: die „*Träumerei*", eine zarte, harmonisch aparte, auch rhythmisch eigenartige Tondichtung von sprechender Melodik und echt träumerisch versonnener Stimmung; die *Tarantella*, bei großer Einfachheit der Tonmittel temperamentvoll, und von besonderem Reiz beim Uebergang in die Parallel-Durtonart; dann das feingearbeitete humorvolle *Scherzo*, das charakteristisch stimmungsvolle *Pastorale*, die hübsche Kinderszene „*Haschen*", mit seinem staccato für beide Hände zugleich ein recht instruktives Stückchen, und schließlich der melodiöse, gefällige und doch wieder alles Triviale vermeidende *Walzer*. Von den fünf Klavierstücken erwähne ich die im Mittelsatz ganz entzückende, durch eigentümliche Harmonik fesselnde Berçeuse, und das heitere Spinnerliedchen, das man, wenn es nicht eine so reizende stimmungsvolle Tondichtung wäre, nebenbei als eine wertvolle Studie für die linke Hand betrachten könnte. In den Allotria zeigt sich Pauer hervorragend als ein Meister in der Kleinkunst. Von den zwölf kleinen Stücken ist fast eins wie das andere, das Präludium wie der Choral, das „Spinnrädchen" wie die „Trauer", die Barkarole wie der Walzer — melodisch wie harmonisch von fesselndem, zum Teil bestrickendem Reiz und dabei von verblüffender Einfachheit und Sparsamkeit im Aufwand der Mittel. Man sehe sich z. B. das ganz eigenartige, auch kontrapunktisch feingearbeitete Tonbildchen: „Der einsame Hirt" näher an. Mit Recht besagt der Titel des Werks: Für kleine u n d g r o ß e Leute. Auch gereifte Musikverständige müssen ihre Freude haben an diesen sinnigen kleinen Tondichtungen.

Aber es gilt jetzt auch noch, von Pauers vierhändigen Stücken ein Wort zu sagen. Vier Hefte liegen mir vor: op. 5 Sieben Klavierstücke zu 4 Händen in Walzer- und Ländlerform (J. Hainauer), op. 2 Presto à la Tarantelle, op. 10 Drei Klavierstücke (Marsch, Abendstimmung, Walzer), op. 12 Walzer. Auch in diesen Werken begegnen wir derselben frischquellenden melodischen Erfindung, dabei sind sie modern im besten Sinne, nichts von den in der heutigen Musik so häufig uns begegnenden Extravaganzen und Kakophonien, so vertraut dem Komponisten auch die neuere Harmonik ist und so wenig er dann und wann vor herben Dissonanzen zurückschreckt. Noch besonders zu rühmen ist der vierhändige Klaviersatz, den geschickt, wirkungsvoll und wohlklingend herauszuarbeiten gar keine so einfache Sache ist, wie vielleicht manche meinen. Unter den drei Klavierstücken mag den einen der herbkräftige Marsch à la Schubert mit seinem zarten Trio, den anderen die gemütvolle „Abendstimmung", manchen auch der flotte Walzer am besten behagen. Auf op. 12 mit seiner Serie von zehn zum Teil ganz kurzen Walzern, nicht schwer ausführbar, sei noch besonders hingewiesen. Auch da sprudelt wieder ein Melodienquell, keck und frei schaltet der Komponist in den Harmonien, alles ist sofort einleuchtend, nie ermüdend, voll urwüchsigen Reizes. —

Nun aber noch ein Wort zum Schluß über Max Pauers klavierpädagogische Werke im engeren Sinn. Schon früher sind an dieser Stelle die sieben kleinen Vortragsstücke (Separatausgabe aus der von Pauer neu bearbeiteten Lebert-Starkschen Klavierschule (J. G. Cotta, Stuttgart und Berlin) rühmend erwähnt worden. Es sind jetzt noch zu nennen: op. 11 *Spezialetüden* Heft I, II und III. Von dem praktischen Wert dieser auch musikalisch sinnvollen, eine reiche Mannigfaltigkeit von technischen Formen und Spielarten aufweisenden Etüden, die in den Konservatorien Köln, Stuttgart usw. eingeführt sind, soll bei Gelegenheit noch speziell geurteilt werden. Ein tüchtiges Stück Arbeit fürwahr und nicht bloß mechanischer Arbeit, was in diesen drei Heften liegt. Wir haben an Fr. Liszt ein eklatantes Beispiel, wie der echte Virtuose dem Komponisten in die Hände arbeitet, indem er die Technik seines Instrumentes bereichert und erweitert. Auch das war bei ihm nicht bloß technische Arbeit und Fingersache, sondern Sache eines schöpferisch sich eine Sprache bildenden Geistes. Der ausübende Künstler wird meistens auch erfinderisch auf seinem Instrumente sein, und wäre es in scheinbar unwesentlichen Dingen. (Was ist unwesentlich bei einem Kunstwerk?) Die Formen für ein Instrument zu schaffen, ist nicht Sache des Tondichters allein, dazu bedarf er der Mithilfe des Praktikers. Weil bei Fr. Liszt die Gabe der Reproduktion wie der schöpferischen Produktion in so hohem Maße zusammentraf, ward er ein so genialer Interpret der großen Meister. „Genug, du hast mich verstanden," sprach Beethoven zu dem jungen Liszt, als dieser ihm eines seiner Werke vorgespielt hatte, ihm die Stirne küssend, „gehe nun hin und mache mich andern verständlich." Obgleich kein persönlicher Schüler Liszts, sehen wir Max von Pauer doch im Sinn und Geist dieses großen Künstlers wirken.

Weil aber für jeden Virtuosen die Versuchung nahe liegt, sich in den technischen Aufgaben seiner Kunst zu verlieren, so kann es als ein heilsames Gegengewicht gegen jeden einseitigen Kultus des Technischen wirken, wenn er sich von Zeit zu Zeit seiner Gabe zu produzieren erinnert und zum freien, eigenen Schaffen sich Zeit nimmt. Das wird auch seinen Reproduktionen anderer Werke wieder mehr Frische und Impulsivität verleihen.

Nur wer inneres musikalisches Leben zu eigen hat, wird auch die großen Meisterwerke neu zum Leben zu erwecken imstande sein. Er muß deshalb noch nicht zu den bahnbrechenden Geistern gehören, die neue, gewaltige Anstöße zur Weiterentwicklung der Tonkunst geben. Jeder ernst schaffende, von lebendigem Musikgeist beseelte, nach höheren Zielen ausblickende Künstler — und zu denen darf man mit Fug und Recht Max Pauer rechnen, wird auch den Drang in sich spüren, der Schar derer sich anzureihen, die wertvolles Material herbeibringen zum Schmuck und weiteren Ausbau des Tempels der Tonkunst. **Dr. A. Schüz (Stuttgart).**

Zweites Bach-Fest zu Leipzig.

20. bis 22. Mai.

DIE Fülle der Eindrücke, mit denen das Bach-Fest seine Gäste entließ, zu sichten, ist nicht leicht. Hatte man doch, dank einer wirklich ganz ausgezeichnet zu nennenden Programmauswahl, Gelegenheit des Thomaskantors Lebenswerk in so charakteristischen Ausschnitten zu genießen, daß es einem schwer fällt, dieser oder jener Veranstaltung den direkten Vorzug zu geben. Darin bestand ja mit ein Hauptwert des diesjährigen Bach-Festes, daß es nicht etwa eine Revue der Standard works des Meisters bot, sondern, daß es bei glücklicher Gruppierung um ein Hauptwerk eben zur Verinnerlichung und Sammlung Gelegenheit ließ und dadurch die Kunst J. S. Bachs dem aufmerksamen Hörer menschlich näher brachte. Die gewaltige „Johannespassion" bildete den Brennpunkt der Veranstaltungen, ihr schloßen sich zwei weitere Kirchenkonzerte an, in der sieben Kirchenkantaten, darunter die berühmte Trauerode auf das Ableben der Gemahlin Augusts des Starken und das Himmelfahrtsoratorium, geboten wurden. Zwei Kammermusikkonzerte waren der Hauptsache nach seltener gespielten oder so gut wie unbekannten Kompositionen gewidmet. So wurde die entzückende Buffoszene der „Kaffee"-Kantate, wie das sechste Brandenburgische Konzert in Originalbesetzung (zwei Violen, drei Violoncello, ein Kontrabaß und Cembalo) gespielt. Außerdem gab's eine Sonnabendsfestmotette und Sonntags einen Festgottesdienst. Die Seele des Festes war der Dirigent des Bach-Vereins, Professor *Karl Straube*, dessen Initiative ja das diesjährige Fest überhaupt nur zu danken war. Straube hat als artistischer Leiter es verstanden, dem Feste einen großzügigen Charakter zu verleihen, wie es als Dirigent mit dem unter seinem Stabe zu vollendeter Disziplin herangebildeten, klangschönen Bach-Vereinschore, wie dem Gewandhausorchester ganz Außerordentliches leistete. Es ist leider hier der Raum zu beschränkt, um eine genaue Würdigung der Wiedergabe der einzelnen Werke zu bieten; aber das muß gesagt werden: w i e Straube seine Scharen beherrscht, w i e er es versteht, lebendig zu gestalten und oft ganz gewaltige, mitfortreißende Steigerungen mit einfachen Mitteln hervorzuzaubern — das ist einfach großartig! Ich verweise hierbei im besonderen auf die Turbae, das sind die dramatisch belebten Chöre in der Johannes-Passion, die mit einer derart gewaltigen und anschaulichen Plastik herausgebracht wurden, wie ich es noch nie gehört habe. Der Hörer wurde, bei nur

einiger Phantasie, zu bildlicher Assoziationsvorstellung gedrängt: so lebensvoll und wahr kam das Drängen der Volksmassen zum Ausdrucke. Doch auch die besonders durch den herrlichen Sopran gehobenen Chor- und Choralsätze getragenen Charakters kamen zu restloser Geltung. Und wenn wir dann im zweiten Kammermusik- (eigentlich einem Kammerorchester-) Konzerte den Künstler als genialen Orchesterleiter beobachten konnten, der jedem Teilchen der Werke sein Recht zukommen läßt, ohne im mindesten den Blick fürs Ganze zu verlieren, so kann man seiner Vielseitigkeit nur vollste Bewunderung zollen.

Bei der Verwendung eines so großen Apparates, wie bei den dabei immer zu riskierenden Zufälligkeiten — so sagte Professor Messchaert in letzter Stunde ab und es mußte eine sehr einschneidende Rollenverschiebung vorgenommen werden — ist es natürlich ausgeschlossen, daß die Wiedergabe aller solistischer Einzelheiten eine derart vollkommene war, wie bei Chor und Orchester. Daß schließlich die Gesangssolisten in den Abendkonzerten, besonders wenn sie vormittags auch beschäftigt waren, einige Ermüdung zeigten, wird ihnen niemand verargen; denn Bachs Anforderungen an die Sänger sind bekannt große und erfordern eigentlich ein spezielles Bach-Studium wie eine, der Mehrzahl der heutigen Gesangskünstler — allgemein gesprochen — abgehende, souveräne Beherrschung der sprachlichen Ausdrucksmittel. Ungenügende Vokalisation wird bei den langen und durch die kühnsten Sprünge oft sehr ermüdenden Koloraturen sich bitter rächen: zumal ja die Verständlichkeit des Textwortes dadurch noch besonders in Frage gestellt wird. (Die deutliche Aussprache, die Prägnanz der Tongebung des Chores fand allgemeine Anerkennung.) Von den Gesangssolisten ist in erster Linie Dr. *M. Römer* als trefflicher Evangelist in der Passion zu nennen, ihm reihen sich *Alfred Stephani*, dessen Vortragskunst auf die Bühne weist (Vater Schlendrian war eine Glanzleistung), wie Frau *Anna Stronck-Kappel*, die in verschiedenen Sopranpartien sich als eine sichere und sehr musikalische, wie mit Vortragstalent begabte Künstlerin erwies, würdig an. Die Altistin *Emmi Leisner* litt stellenweise unter wohl auf Ueberanstrengung zurückführender Indisposition: ihre sehr anstrengenden Aufgaben löste sie aber mit vollster Hingabe, warmer Empfindung und stets in sehr musikalischer Weise; so war die Wiedergabe der Arie „Komm, leite mich“, eine ganz vorzügliche. *G. A. Walter* hatte ebenfalls in dem Vormittagskonzert bedeutend günstigere Eindrücke hinterlassen als abends, wiewohl auch ihm die verdiente Anerkennung nicht versagt sei. In kleineren Partien war Dr. *W. Rosenthal* tätig. Der erste Kammermusikabend hatte überdies illustre Solisten. *Max Reger* spielte drei Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten“ und im Vereine mit *Joseph Pembaur* jr. die Goldberg-Variationen in eindrucksvoller, poesiereicher Wiedergabe, *Karl Flesch* holte sich mit der technisch stupenden, fein pointierten Wiedergabe der g moll-Soloviolinsonate einen Bombenerfolg; wenn mir auch seine tadellose, fein abgezirkelte Wiedergabe der Fuge der Empfindung und Wärme zu entbehren schien; Eigenschaften, die dem Vortrage *Julius Klengels* (d moll-Suite für Violoncellosolo) in hohem Maße eigen waren. Nicht zu vergessen der ausgezeichneten Orgelspieler *Max Fest* und *Karl Hoyer*, wie der diversen, ganz wundervoll gebrachten Flötensoli *Maximilian Schwedlers*, dessen seelenvoller Vortrag wie technische Sicherheit allgemeine Bewunderung erregte, wie wiederum in kleineren Soli sich *Edgar Wollgandt* (Violine), *B. Unkenstein* und *Fr. Heintzsch* (Bratschensoli), *O. Fischer* (Flöte), *A. Gleisberg* und *C. Pechmann* (Oboe), *F. Rein* (Englisch Horn), *F. Freytag* (Fagott) und *Max Kießling* (Violoncello) hervortaten. Als gewandter und sicherer Cembalospieler erwies sich, wie schon zu wiederholten Malen, neuerdings Professor Dr. *Max Seiffert*.

Der künstlerische Erfolg des Bach-Festes war großartig: er äußerte sich spontan nach dem zweiten Kammerkonzerte in lebhaften Ovationen für Professor Straube. Von auswärts waren zahlreiche Künstler, besonders der engere Kreis der Bach-Interpreten erschienen: hingegen hätte die Teilnahme des hiesigen Publikums zu den Kirchenkonzerten eine noch intensivere sein können. Leipzig scheint sich seiner Bedeutung als die Bach-Stadt noch nicht vollends bewußt zu sein. Dies führt mich auf die Festschrift, die von dem Gedanken „Ohne Leipzig kein Bach, ohne Leipzig wenigstens nicht der Bach, wie wir ihn in der Mehrzahl seiner Werke kennen“ ausgehend, nicht nur ein treuer, anregend geschriebener und klar herausschälender Mentor war, sondern dank der künstlerisch empfindenden, wie wissenschaftlich geschulten Denkweise ihres Autors, Dr. *Alfred Heuß*, wirklich ein Bach-Büchlein geworden ist, dem dauernder Wert innewohnt.

Dr. Roderich von Mojsisovics.

Das Schweizerische Tonkünstlerfest in Vevey.

Zum zwölften Male hatte in den Tagen vom 19.—21. Mai der schweizerische Tonkünstlerverein seine Mitglieder zu dem üblichen Jahresfeste versammelt, dessen Zweck in erster Linie die würdige Wiedergabe meist noch nicht aufgeführter Werke schweizerischer oder in der Schweiz lebender Komponisten ist. Mit der Durchführung war in diesem Jahre die reizende Stadt *Vevey* am Genfersee betraut worden, die sich dieser durchaus nicht leichten Aufgabe in einer nach allen Seiten hin ausgezeichneten Weise entledigte. Der Umstand, daß der verhältnismäßig kleine Festort nicht über ein ständiges Orchester verfügt, das den Anforderungen moderner Tonsetzer genügen könnte und die Schwierigkeiten, denen man bei früheren Anlässen hauptsächlich gelegentlich der den Aufführungen notwendigerweise vorhergehenden Proben mit den durch Zusammenzug von Musikern aus benachbarten Städten ad hoc gebildeten Orchestern begegnete, führten in diesem Jahre, wie übrigens schon einmal 1906 in Neuchâtel, zum Engagement des vollständigen, auf 71 Musiker verstärkten Orchesters des „Konzertvereins München“.

Wenn wir nun zu einer kurzen Besprechung der musikalischen Auslese des Festes gelangen, so ist im voraus zu bemerken, daß einigen entschieden wertvollen Schöpfungen eine große Anzahl von Kompositionen gegenübersteht, die ja wohl auch ihre bescheidenen Werte in sich bergen, aber doch der eigentlichen Lebenskraft entbehren und daher mit diesem Feste wohl wieder von der Bildfläche verschwinden werden. Um mit den *Orchesterwerken* zu beginnen, sei zunächst auf eine Symphonie von *Fritz Brun* (Bern) hingewiesen. In ihr lernte man ein Werk kennen, das in vier formell gut aufgebauten Sätzen den Beweis des reifen und tiefen Könnens seines Schöpfers erbrachte. Neben dieser Symphonie erfreuten eine leider etwas überlang geratene und in ihren vier Teilen nicht gleichwertige Serenade von *K. H. David* (Basel) und ein rhythmisch sehr interessantes Scherzo von *Ch. Chaix* (Genf) durch Frische und Originalität der Erfindung, wie durch wirkungsvolle Instrumentation, während in einer „Ouverture rustique“ von *Jos. Lauber* (Genf) die etwas gewalttätige Ausdrucksweise nicht über innere Mängel hinwegzutäuschen vermag. Auch der unendlich lange Satz einer h moll-Symphonie von *Ignaz Paderewski*, dessen Namen auf dem Programm eines schweizerischen Tonkünstlerfestes etwas deplaciert scheint und sich nur durch das ständige Domizil des polnischen Pianisten (in Morges) einigermaßen rechtfertigt, wirkt mehr durch äußere Pose, als durch inneren Gehalt. Von den Werken, in denen zum Orchester ein Soloinstrument tritt, darf ein Violinkonzert von *Othmar Schoeck* (Zürich) den wertvollsten Erscheinungen des Festes beigezählt werden, soweit der durch den Züricher Konzertmeister de Boer ausgezeichnet zum Vortrag gelangte erste Satz ein Urteil zuläßt. Es mag vielleicht ein Fehler sein, daß dem Soloinstrument eine zu dominierende Stellung angewiesen und die Tätigkeit des Orchesters lediglich auf die Begleitung fast ganz ohne Tutti beschränkt ist, aber es steckt doch viel Empfindung und ein warm quellender Melodienfluß in dem Werke. Enttäuscht hat *Emil Frey* (Baden), der vorjährige Gewinner des Rubinstein-Kompositionspreises. Seinem Konzertstück in c moll für Klavier und Orchester nimmt das aufdringliche Arbeiten mit äußerlichen Effekten seinen Wert; man vermißt hier, wie in „La Ronde de Feuilles“ für Sopran und Orchester von *Alexander Denéréaz* (Lausanne) das Schaffen aus innerem Drange heraus, das z. B. in drei Gesängen für Bariton und Orchester von dem jugendlichen *Frank Martin* (Genf) erfreulich und trotz tonsetzerischer Mängel unverkennbar zum Ausdruck kommt. Unter den Werken für gemischten Chor und Orchester gebricht es der „Invokation“ von *Fritz Bach* (Paris) an Erfindung und Tiefe, während das „Requiem“ von *Paul Benner* (Neuchâtel) als neue Probe für des Komponisten spezielle Begabung für Kirchenmusik modernen Stiles gelten darf. Von *Gustav Doret*, dem in Paris lebenden Waadtländer, gelangte der dritte Akt der dramatischen Legende „Loys“ zur Aufführung, ein Werk, das sich durch eine im Orchester, wie im prächtigen Chorsatz gleich erfolgreich angestrebte dramatische Steigerung auszeichnet. „La Chanson de Regrets“ von *Emile Jaques-Dalcroze* mußte leider im Hauptkonzert wegen Unpäßlichkeit der Solistin vom Programm abgesetzt werden; Teilnehmer an der Hauptprobe wissen viel Gutes von dieser Komposition zu berichten.

Auf dem Gebiete der *Kammermusik* erheben sich die B dur-Sonate für Klavier und Violoncello von *Hans Huber* (Basel) und das Es dur-Quartett von *Friedrich Klose* (München) über die weiteren Erscheinungen. Huber weiß seine Sonate, in der die Herren W. Rehberg (Klavier) und Herm. Keiper (Cello) vorzügliche Interpreten waren, nach einem Adagio voll zwingender Melodik und einem Allegretto von entzückender Grazie in einem temperamentvollen Allegro zu herrlichem Ausklang zu bringen und Klose zeigt sich in seinem Quartett

als ein Musiker, der bei durchaus modernen Zügen den Stil der Kammermusik souverän beherrscht, dem es nicht an Erfindung mangelt und der durch Eigenart der Tonsprache einige Längen vergessen zu machen weiß. Von zwei weiteren Quartetten ist das in D dur von *Eugen Reymond* (Genf) sorgfältig gearbeitet und teilweise von hübschem polyphonen Satz, wogegen das in d moll von *Otto Barblan* (Genf) seine besonderen Vorzüge in einem interessanten Variationensatz und in einem eigenartigen Intermezzo hat. Eine vom Soloklarinettisten Lindemann und dem Autor trefflich gespielte kleine Suite in F dur für Klarinette und Klavier von *Otto Kreis* (Frauenfeld), einem Schüler Andreaes, ist als schöne Talentprobe beachtenswert. Von den Liedern mit Klavierbegleitung zeichnen sich die von *Fritz Karmin* (Genf) durch Stimmungsgehalt aus, ein Vorzug, der den „Trois Melodies" von *Paul Miche* (Genf) nicht in gleichem Maße zuerkannt werden kann; dagegen fanden, nicht zuletzt durch die reife Gesangskunst Maria Philippis, die schlichten, liebenswürdigen Weisen des 1892 in Genf verstorbenen *Hugo von Senger* großen Beifall. Die Aufnahme dieser Lieder in das Programm des diesjährigen Festes hat als Akt der Ehrung für den durch seine Mitwirkung an den Winzerfesten in Vevey in guter Erinnerung stehenden Komponisten zu gelten.

Als Solisten bewährten sich außer den schon genannten Künstlern die Damen Gilliard-Burnand, Jaques-Dalcroze, Troyon-Blaesi (sämtlich Sopran) und die Herren L. Froelich (Bariton) und Rudolf Jung, als Begleiter am Flügel Frau Cheridian-Charrey und Herr Gayrhos. In die Aufführungen teilten sich erfolgreich das Basler Quartett (Hans Kötscher, Eugen Berthoud, Ferd. Küchler, Willy Treichler) und das Züricher Tonhalle-Quartett (Willem de Boer, Lidus Klein, Paul Essek, Engelbert Röntgen). Als Dirigenten machten sich Gustav Doret und Charles Troyon in hervorragender Weise verdient und die „Société chorale de Vevey" stellte einen stattlichen gemischten Chor von rund 200 Mitgliedern. Die Leistungen des Münchner Orchesters verdienen uneingeschränkte Anerkennung. **Ed. Trapp (Zürich).**

Kritische Rundschau

Mailand. Die „Societa di quartetto" hat ihren Mitgliedern die Aufführung der Bachschen Matthäus-Passion geboten, ausgeführt vom „Züricher gemischten Chor", den Knaben des hiesigen Domchors und dem „Scalaorchester". Die Wiedergabe unter Leitung von *Volkmar Andreae* war über jedes Lob erhaben und von tiefergreifender Wirkung; herzerquickend waren auch die Leistungen des Berliner Tenors: Georg Ad. Walter und der Altistin Ilona Durigo aus Budapest, vortrefflich der Christus des Stuttgarters H. Weil und die Soprangesänge der Frau Debogis-Bohy (Genf). Einzig der Bassist Louis Fröhlich (Paris) fiel aus dem Ensemble. So wurden die beiden Abende zu einem wahren Musikfeste nicht nur für die zahlreich erschienenen Schweizer und Deutschen, sondern auch für die hellauf begeisterten Italiener. Andreae mußte nach langem Weigern schließlich das Zugeständnis einiger Wiederholungen machen. Es war ein Triumpf deutscher Kunst, der wieder gewaltig mit den hier herrschenden Vorurteilen aufräumen wird. Die gesamte Presse gibt günstige, teilweise begeisterte Berichte, vor allem gibt auch das hier bisher noch unbekannte Meisterwerk Bachs Gelegenheit zu oft sehr interessanten Dithyramben. — Neben diesem gewaltigen Ereignis treten die andern deutsch-musikalischen Veranstaltungen naturgemäß zurück. Der „Chorverein Mailand" befestigte die im Vorjahre gewonnene günstige Meinung. Er brachte in zwei Konzerten kleinere Chorwerke von Haydn, Palestrina, Vecchi, Bach, Grieg u. a., sowie als Solisten den stimmgewaltigen Bassisten Joh. Föns (Kopenhagen) und den Stuttgarter Organisten Arnold Strebel, der mit dem Vortrag von Orgelstücken von Reger, Rheinberger und Bach sich trotz der italienisch-schwächlichen Orgel als feinsinniger Künstler und trefflicher Techniker ausweisen konnte. — Ferner hatten wir deutsche Liederabende von Elen Gerhard, Bossi-Sigel (Mailand) und Ad. Oeckler (Nürnberg), der sich durch schöne, sympathische Stimme und intelligenten Vortrag empfahl. — Endlich wäre noch die Aufführung von *Schützens* „Weihnachtsoratorium" in der deutsch-evangelischen Kirche zu erwähnen. Chordirigent Taisch bot mit dem eigens zu dem Zweck zusammengestellten Chor und Dilettantenorchester eine recht wackere Leistung. Der Evangelist wurde trefflich gesungen von Herrn Ad. Oeckler. *Konstantin Brunck.*

Plauen i. V. Der Plauener *Oper* ist aus der neuen Theaterleitung *(Theodor Erler)* bislang noch kein Gewinn erwachsen. Eine Anzahl unbegabter Anfänger insbesondere legten den Spielplan lahm. Daher gab es auch nur eine einzige Opernneuheit: die Uraufführung von *Dosts* „Versunkenem Dorfe" über das ja schon früher berichtet worden ist. Mit wenig Glück versuchte man ältere Opern wie „Hans Heiling", den „Liebestrank" und die „Jüdin" dem Spielplan wieder zu gewinnen. Bemerkenswerter waren die Gastspiele. Wir sahen Olga Agloda (Stuttgart) als Senta, Fidelio und Isolde, und Francesco d'Andrade als Don Juan, Sigrid Arnoldson gab die Carmen. Außer Olga Agloda wirkten in der „Tristan"-Festvorstellung noch erfolgreich mit die Stuttgarter Bolz (Tristan), Joh. Schönberger (Brangäne), ferner Bahling (Mannheim) als Kurvenal, Schwarz (Weimar) als Marke. — Der hiesige beträchtliche „Wagner-Verein" wahrte seinen alten Ruf. Es fanden große Orchesterkonzerte der Chemnitzer Stadtkapelle unter *Malata* und der Leipziger Windersteiner statt. Mit letzteren brachte *Max Schillings* Bruchstücke aus seinen Musikdramen und mit Felix Berber sein hochinteressantes Violinkonzert op. 25 (a moll) zu Gehör. Außer Berber wirkten solistisch mit Knote (München), Max Pauer (Klavier), Marie Keldörfer (Gesang), Henri Prins (Danzig; Violine), das „Brüsseler Streichquartett" und die hier sehr gefeierte Julia Culp. — Im „Konzertverein" bot man unter *Max Werners* Leitung u. a. Dräsekes „Sinfonia tragica", an Neuheiten Volbachs Symphonie h moll op. 33, Bantocks „Pierrot of the Minute", Woyrschs eigenartige Böcklin-Fantasien, Ludwigs „Elga"-Ouvertüre (Uraufführung!) und Reifners symphonische Dichtung „Frühling". Als Solisten waren u. a. Soomer (Leipzig), v. Bary (Dresden), Frau Cahnbley-Hinken, Frau Mikorey (Dessau), Melanie Michaelis (München; Violine) und Cella della Vrancea (Paris; Klavier) erfolgreich tätig. — Königl. Musikdirektor *Riedel* bot mit dem Lehrergesangverein eine bemerkenswert gute Aufführung von Dräsekes schwierigem „Columbus". *C. M. Fr.*

Wiesbaden. Unser Kurorchester hat im Laufe der Saison in vorzüglicher Wiedergabe unter Leitung des Kapellmeisters *Afferni* noch eine ganze Anzahl zum Teil recht interessanter Novitäten gebracht. *v. d. Stucken* bezeigte sich als frisch zugreifender, temperamentvoller Komponist in seinem symphonisch und dabei zugleich volkstümlich gehaltenen Orchesterprolog „Pax Triumphans"; *Eugen d'Harcourt*, ein französischer Autor, dessen Musik aber kräftige deutsche Einwirkungen verspüren läßt, erfreute durch seine phantasievolle „Symphonie Néoclassique" — moderner Inhalt in klassischer Form. „Ouvertüre zu einem Gascogneschen Ritterspiel" von *Rich. Mandl* erschien dagegen ziemlich konfus und großsprecherisch. Sehr liebenswert berührte das Zwischenspiel aus der Oper „Die Kunst zu lieben" von *Fritz Volbach* — eine reizend gefügte kleine Serenade. Anspruchsvoller traten auf: die symphonische Dichtung „Versunkene Glocke" von *Wladimir Metzl* — ein im Verhältnis zu seinem kargen Ideengehalt allzu ausgedehntes aber brillant instrumentiertes Werk; und die zum Teil sehr feinsinnig konzipierten „Variationen für Streichorchester" von *S. Arensky*, die lebhaften Anklang fanden. Die Zahl der gastierenden Virtuosen war überaus groß und kaum einer darunter, der nicht ersten Ranges wäre! Die Pianistinnen *Elly Ney* und *E. Stahl-Spieß* (diese eine vortreffliche Leschetizki-Schülerin), die Geiger *Flesch* und *Zimbalist*, der Baritonist *Schmedes* und der Tenorist *v. Bary* hinterließen besonders starke Eindrücke. Mit einem vom „Künstler-Verein" arrangierten Brahms-Musikfest, das an sechs Abenden fast sämtliche Kammermusik des Tonmeisters darbot — in vorzüglicher Ausführung durch die Frankfurter Künstler *Lange, Bassermann, Schuyer* etc. —, hat dann die Saison so vornehm wie möglich abgeschlossen —! Prof. *Otto Dorn.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Wie die Zeitungen melden, wird *Hans Richter* in diesem Jahre wieder in *Bayreuth* dirigieren.

— In *Stuttgart* findet im Königl. Hoftheater als besondere Aufführung ein „Zyklus deutscher musikalisch-dramatischer Werke" statt, der die Opern „Figaros Hochzeit", „Fidelio", „Freischütz", „Zar und Zimmermann", den „Fliegenden Holländer", den „Pfeifertag", „Tiefland und Elektra" umfaßt. Straußens „Elektra" hat es hier erfreulicherweise zu hohen Ehren gebracht; daß das gewaltige Werk solchen Eindruck macht (mit elf Aufführungen in der Saison steht es an der Spitze), ist nicht zuletzt der großzügigen, edlen Wiedergabe der Partitur durch Schillings (auch Gerhäusers Regie kommt hier in Frage) und der hervorragenden Leistung von Sophie Cordes in der Titelrolle zu danken. Zur silbernen Hochzeit des Königs stand das Werk auf dem Festprogramm. „Elektra" „auf allerhöchsten Befehl" in Stuttgart, während der Großherzog von Baden, in dessen Residenz „Elektra" (wie „Salome") noch „verboten" sind, neben dem König von Württemberg in der Hofloge saß!

— Wie uns aus *Koburg* geschrieben wird, hat unter Leitung von Hofkapellmeister *Alfred Lorenz* die Erstaufführung des „Rosenkavalier" stattgefunden, wobei es der Bühne zur Ehre gereichte, daß sie die vorzügliche Vorstellung mit durchaus eigenen Kräften herausbrachte (Lerchenau: Richardi; Marschallin: Leisner; Octavian: Greß; Sophie: Baak). Der

Herzog, der sich persönlich sehr für das Werk interessierte und ihm zu glänzender Ausstattung verhalf, nahm mit großem Gefolge an den Ovationen für die Künstler teil. Koburg marschiert mit dieser Aufführung an der Spitze der kleineren Hoftheater.

— Der Wiesbadener Komponist *Willy Schäffer* hat eine neue Oper „Das Buch Hiobs" fertiggestellt, die vom Hoftheater in Braunschweig zur Uraufführung angenommen wurde. *L. W.*

— In *Zwickau* hat *Siegfried Wagners* „Banadietrich" am Stadttheater die erste örtliche Aufführung erlebt.

— Die musikalische Komödie „Der Revisor" von *Karl Weis* ist in der Volksoper zu *Wien* aufgeführt worden.

— *Artur Könnemans* „Eröffnungsspiel" (Ouvertüre) zur Oper „Die Madonna mit dem Mantel" hat in Mährisch-Ostrau die erste Aufführung erlebt.

— „Die Tänzerin von Tanagra", Oper in fünf Akten, Text von Paul Ferrier und Félicien Champsaur, Musik von *Henri Hirschmann*, hat an der Oper in *Nizza* ihre Uraufführung erlebt.

— Unter den bemerkenswerten Aufführungen, die die *Pariser* Bühnen trotz der vorgerückten Saison und der Hitze noch bieten, ist die im „Châtelet" erfolgte „Le Martyre de Saint Sébastien" von Gabriele d'Annunzio zu erwähnen, zu der *Claude Debussy* eine hervorragende Partitur geschrieben hat, die zu dem Charakteristischsten zählt, was dieser eigenartige Komponist bisher hervorgebracht hat.

— Der italienische Komponist Otello Schanzer-Doria hat eine abendfüllende Oper „Llyana" vollendet, deren Buch nach einer Novelle von Henry Sinkiewicz gearbeitet wurde. Sinkiewicz hat den Entwurf des Librettos selbst skizziert und dann die Ausführung des Szenariums dem italienischen Schriftsteller Conte Brazza übertragen. Die deutsche Uraufführung dieser Oper ist für den Herbst in der *Wiener* Volksoper geplant.

— *Mascagnis* „Isabeau" hat in Buenos Aires die Uraufführung unter Leitung des Komponisten erlebt.

* * *

— Von den Fürsten der süddeutschen Staaten bringt auch der Großherzog von Hessen der Musik ernste Teilnahme und Fürsorge entgegen. So ist kürzlich in *Darmstadt* der 100. Psalm von *Max Reger* unter Leitung des Komponisten aufgeführt worden, wobei der Rühlsche Verein (Frankfurt), der Darmstädter Musikverein und der Sängerchor des Darmstädter Lehrervereins (im ganzen etwa fünfhundert Personen) mitwirkten. Das Werk wurde zweimal aufeinanderfolgend, mit einstündiger Pause, aufgeführt. Das Großherzogspaar wohnte der Aufführung bis zum Schlusse bei. In der Pause waren die Mitwirkenden Gäste des Großherzogs im Herrengarten. Nach Schluß der Aufführung vereinten sich die Frankfurter und Darmstädter Sänger zu gemeinsamem Mahle im Saalbau, gegen dessen Ende auch der Großherzog unter den Teilnehmern erschien.

— Der Musiksalon *Bertrand Roth (Dresden)* hat die Feier der 150. Aufführung begangen. Ein Klavierquartett von Louis Ferdinand, Prinz von Preußen (1772—1806), Gesänge von Hugo Wolf und das große Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 10 von Louis Ferdinand bildeten das Festprogramm. Die Werke des Prinzen Louis Ferdinand wurden nach der auf spezielle Anordnung des deutschen Kaisers von der Firma Breitkopf & Härtel hergestellten Neuausgabe gespielt. (Wir kommen auf den verdienstvollen Veranstalter der zeitgenössischen Konzerte noch zu sprechen. Red.)

— Ein „Schillings-Fest" hat in *Düren*, in der Vaterstadt des Komponisten, stattgefunden. Erntefest aus dem „Moloch", Hochzeitslied, Vorspiel zu „Ingwelde" wurden u. a. aufgeführt.

— Aus *Nürnberg* wird von einem eigenartigen Experiment des Kapellmeisters *Wilhelm Bruch* berichtet, das er mit dem Philharmonischen Orchester machte. Er hatte sich verpflichtet, mit seinem Orchester im Konzert ein neues unbekanntes Stück, das allen Ausführenden und ihm selbst erst im Konzert zum Vomblattspielen vorgelegt würde, und wobei in den Orchesternoten keinerlei Vortragszeichen stünden, direkt ohne irgendwelche vorherige Verständigung mit dem Orchester, lediglich durch den augenblicklichen suggestiven Dirigenteneinfluß richtig vorgetragen auszuführen. Das Experiment soll gelungen sein, Prof. Beer-Walbrunn hatte einen neuen Symphoniesatz vorgelegt.

— Die *Kreuznacher* „Konzertgesellschaft" hat das nachgelassene Opus von *Cornelius*, „Gunlöd", in der Bearbeitung und Vollendung von *Baußnern*, aufgeführt. Wenn auch ein wichtiges Moment im Konzertsaal fehlte, nämlich die szenische Darstellung, so hinterließ die Aufführung doch einen nachhaltigen Eindruck. Von besonderem Interesse war die Mitwirkung Tilmann Liszewskys aus Köln, der die Partie des Suttung bei der Uraufführung in Köln 1906 gesungen hat. In der Titelrolle wirkte Frl. Sophie Wolf, in der Partie des Odin Herr G. M. Walter (Berlin) mit. Die Chöre wurden von der veranstaltenden Gesellschaft gesungen, das Orchester stellte die verstärkte Kurkapelle. Leitung und Einstudierung besorgte Musikdirektor *J. Knettel*. *Dr. Sch.*

— Der Berliner Pianist *Mark Günzburg* gehört zu den leider seltenen Ausnahmen von Klavierspielern, die auch neue und schwierige Sachen auf ihr Programm setzen. So hat er in dieser Saison z. B. Busonis Klavierkonzert gespielt.

— Der Verlag *N. Simrock*, G. m. b. H., Berlin, hat ein neues Orchesterwerk von *Robert Müller-Hartmann*, Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, erworben. Es wird demnächst in Partitur und Stimmen erscheinen.

— Dr. *Hermann Stephani* hat in *Eisleben* in den letzten drei Jahren einen wöchentlichen Vortragskursus: „Die Geschichte der Musik vom Altertum bis zur Gegenwart" gehalten. Zehn Wagner-Vorträge im Volkshochschulkursus schlossen sich in diesem Jahre an. (Die Besucherzahl ist eine immer steigende.)

— In *Linz a. D.* hat das *Fitzner*-Quartett (Wien) ein neues Streichquartett (No. 2) von dem bekannten Pianisten *Guido Peters* aufgeführt. Der Komponist wandelt die Bahnen der Klassiker, formell schaltet und waltet er freier. Ungemein poetisch ist das Scherzo. Ein Elfentanz, Fangen und Haschen. Alle Sätze atmen Naturstimmung. Die Neuheit wird in der kommenden Saison auch in Berlin und anderen deutschen Städten gespielt werden. *—ä—*

— Die zweite Symphonie von *Edward Elgar* (in Es, op. 63) hat in London die Uraufführung erlebt.

— Der deutsche Pfarrer in *San Remo*, Dr. *Franz Bachmann*, hat in einem klassischen Konzerte seine eigene symphonische Dichtung „Per aspera ad astra" zur Uraufführung gebracht.

— *Heinrich Hammer* hat im Columbia-Theater zu *Washington* mit dem Washington-Symphony-Orchestra und dem Washington-Sängerbund eine Reihe von Chor- und Orchesterkonzerten mit sensationellem Erfolge gegeben. Das von dem deutschen Meisterdirigenten begründete Orchester eröffnet bereits jetzt eine Subskription für eine weitere Serie von Symphoniekonzerten in kommender Saison. Heinrich Hammer, bekanntlich auch der Gründer und Organisator von Göteborgs Orkester-Förening, zählt unter die bedeutendsten Apostel deutscher Tonkunst in den Vereinigten Staaten.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Berliner Tonkünstler-Verein (E.V.)* Der „Berliner Tonkünstler-Verein", der die ideellen und materiellen Interessen seiner Mitglieder zu fördern den Zweck hat, versendet soeben den von dem stellvertretenden Vorsitzenden Rich. J. Eichberg verfaßten Bericht über das 66. Vereinsjahr. Im abgelaufenen Jahre haben 7 Vortragsabende, 4 außerordentliche Vortragsabende, sowie 5 musikwissenschaftliche und musikpädagogische Abende stattgefunden. Allein im Laufe der Vortragsabende kamen 29 Manuskript-Werke und 105 Erstaufführungen gedruckter neuer Werke von 27 Komponisten und Komponistinnen unter gütiger Mitwirkung von 66 Künstlern und Künstlerinnen zu Gehör. Seine große Bibliothek hat der Verein in den Dienst der Allgemeinheit gestellt und seit dem 1. November 1908 zur Volksbibliothek erweitert. Im Laufe des Jahres fanden 3467 Ausleihungen statt. Die Einrichtung einer Stunden- und einer Konzertvermittlung haben bereits ebensolche segensreiche Früchte getragen, wie die seit Jahren stark in Anspruch genommene Krankenkasse und Unterstützungs- und Darlehenskasse. Das Gesamtvermögen betrug am Ende vorigen Jahres nahezu 78 500 Mark. Die Mitgliederzahl des an aktiven Mitgliedern größten Vereins Deutschlands betrug 9 Ehrenmitglieder, 525 ordentliche Mitglieder und 49 außerordentliche, insgesamt 583 Mitglieder. Das Verbandsorgan ist die „Deutsche Tonkünstler-Zeitung".

— *„Mahlers Diadoche" — Aus dem Tagebuch eines Musikers.* In der Zeitschrift „Pan" (I. Jahrgang No. 14) ist zu lesen: Die Nachricht in den Blättern liest sich recht einfach: Mahler dirigiert nicht mehr in Amerika — und Herr Stransky ist „an seine Stelle" berufen worden. Wie sich aber dergleichen abspielt, wissen die Blätter nicht. Es soll hier gesagt werden. Niemand bestreitet Stranskys reiche Mittel; am wenigsten die in bar. Er gilt als hervorragender Dilettant. Seine Bestrebungen werden vom Blüthner-Orchester unterstützt — aber das Blüthner-Orchester noch mehr von ihm. Er war, vielleicht, ein guter Dirigent . . . bestimmt jedoch ein Dirigent, der im venezianischen Sinn „gut" für so und so viel ist. Die Hingebung, nicht nur der Person, sondern des Zuschusses, hat eine menschlich milde Stimmung für ihn erzeugt. Einen für die Familienväter des Orchesters so wertvollen Mann konnte die ehrlichste Kritik nicht schroff anfassen. Infolge dieses Irrtums warfen die führenden und zahlenden Damen der Philharmonic Society die Augen auf ihn, den Herr Spanuth, der Deutsch-Amerikaner, empfohlen haben soll. Richard

Strauß hatte den Kapellmeister Brecher aus Hamburg empfohlen. Mahler hatte Fried empfohlen. Der dritte Kandidat war Walther aus Wien. Alles hervorragende Dirigenten und wirkliche Musiker. Stransky bekam den Posten. Zwei Herren des Orchesters waren von den Damen mit Vollmacht übers Meer gesandt worden. Und nachdem die Milliarden-Frauen an Mahler 120000 M. bezahlt — die Gesundheitsfolgen zeigten sich nun, da er in sechs Monaten dafür neunzig Konzerte zu geben hatte — versprach die Diadoche neunzig Konzerte für 40000 Mark. Ersparnisse sind willkommen, auch in New York. So darf Europa den Brecher, den Fried und den Walther fernerhin die Seinen nennen — und der glückliche Vierte ward mit einer solchen Sicherheit gewählt ... wie bei uns Intendanten. (Die Verantwortung für diese seltsame Nachfolger-Geschichte müssen wir natürlich dem „Pan" überlassen. Red.)

— *Von den Theatern.* Direktor *Gregor* hat nach dem Muster des Burgtheaters auch für die Oper in Wien ein „Regiekollegium" eingesetzt, dem außer ihm selbst die Oberregisseure Wymethal und Stoll, die Kapellmeister Schalk, Walter und Reichenberger, der Ballettmeister und die administrativen Bühnenvorstände angehören werden. Aktive Bühnenmitglieder sind ausgeschlossen. — Das *Essener* Stadttheater soll demnächst eine Art Intendantur erhalten. Der Leiter der Bühne wird von der Stadt mit festem Gehalt angestellt werden. Von der öffentlichen Ausschreibung der Stelle soll Abstand genommen werden; hingegen werden von der städtischen Verwaltung Meldungen geeigneter Fachleute entgegengenommen.

— Die Errichtung eines *Theater-Museums* in *Mailand* ist gesichert. Wie die Spezialkommission des Scala-Theaters mitteilt, ist es ihr gelungen, die große Sammlung von Theater-Merkwürdigkeiten des italienischen Antiquars Sambon in Paris an sich zu bringen und damit den Grundstock für ein Theater-Museum, würdig einer Theaterstadt wie Mailand, zu legen.

— *Akademiegründung. Eugenio v. Pirani*, der früher eine Musikprofessur an der Berliner Akademie für Musik bekleidete, hat, wie die deutsch-amerikanische Zeitschrift „Junge Erde" mitteilt, eine Amerikanische Philharmonische Akademie in *New York* ins Leben gerufen. Sie bezweckt, die Aufführung von Werken ihrer Mitglieder zu ermöglichen, Preisausschreiben für Komponisten, Spieler, Essayisten und Dichter zu erlassen, Stipendien für Musiktalente zu stiften, eine klassische Musikbibliothek mit seltenen Autographen und einen Konzertsaal für die Akademie zu errichten. Die Fonds sollen durch Mitglieder und Private beschafft werden. Als Mitglieder sind u. a. beigetreten: Humperdinck, Puccini, Caruso, Nikisch, v. Schuch, R. Strauß, Busoni, Sgambati und Prof. Iwan Knorr (Frankfurt).

— *Musikpädagogischer Verband, E. V.* Man schreibt uns: Das *Mozart-Konservatorium*, G. m. b. H., *Berlin*, Direktion *F. Hahnel*, das durch die Verhandlungen auf dem diesjährigen V. Musikpädagogischen Kongreß im Reichstagsgebäude eine so traurige Berühmtheit erlangt hat, ist, dank der seit einem halben Jahre ins Werk gesetzten Bemühungen des Vorstandes des Musikpädagogischen Verbandes, jetzt behördlicherseits mitsamt seinen elf Filialen geschlossen worden, und zwar wegen mangelnder Befähigung des Direktors zur Leitung eines Musikinstituts. — Das ist ein sehr beachtenswerter Vorgang.

— *Von den Konservatorien.* Das Königl. Konservatorium für Musik in *Stuttgart* hat von dem verstorbenen Privatier Otto Staib 3000 Mark zu Stipendien für Studierende erhalten.

— Ueber den Wert eines gründlichen Anfangsunterrichts in der Musik lautet das Thema eines Aufsatzes vom Direktor der *Mainzer* Musikakademie Eugen Eschwege.

— *Schulgesangreform.* Der Würzburger Fortbildungskursus für deutsche Volksschulgesanglehrer hat sich hauptsächlich die Aufgabe gesetzt, in authentischer Weise die Theorie und Praxis des Eitzschen Tonwortverfahrens einzuführen. Der Kursus 1910 war von etwa 60 Gesanglehrern aus ganz Deutschland und darüber hinaus besucht. Etwa 30 Teilnehmer, darunter mehrere Regierungsschulbeamte, kamen im Auftrage ihrer Behörden. Der diesjährige Kursus findet in den Tagen vom 24. mit 28. Juli 1911 statt. Nähere Auskunft erteilt der Kursleiter Raimund Heuler, Würzburg, Harfenstraße 2.

— *Bachiana.* Die *Berliner Singakademie* hat durch ihren Direktor Professor Georg Schumann der Neuen Bach-Gesellschaft als Ertrag der Matthäuspassionsaufführung in der Berliner Garnisonkirche 4536 M. zugunsten von Joh. Seb. Bachs Geburtshaus in Eisenach überwiesen.

— *Ein kostbarer Fund.* Aus *Wien* wird gemeldet: Der Antiquar Ranschberg hat 37 bisher unbekannte Briefe des Komponisten *Gluck* aus der bedeutendsten Epoche seiner Wirksamkeit gefunden, die eine große Lücke seines Lebensbildes ausfüllen. Bisher waren überhaupt nur wenige, ganz vereinzelte Briefe von Gluck bekannt geworden. Die neu aufgefundenen Briefe sind alle an den Sekretär des österreichischen Gesandten in Paris, Kruthofer, gerichtet und umfassen die Jahre 1775 bis 1783.

— *Neuerungen im Klavierbau.* Die Pianofortefabrik *Carl Schmitt* in *Hagen i. W.* baut seit einigen Jahren Pianinos mit ovalem Resonanzboden. Die Erfindung scheint von sehr günstigem Einfluß auf die Gesangsfähigkeit und die Klangdauer des Tones zu sein. Ein Instrument mit solcherart veränderter Konstruktion wurde in Stuttgart von Sachverständigen, u. a. den Herren Prof *v. Pauer, de Lange, Lang* etc. geprüft und sehr anerkennend beurteilt. —*er.*

— *Vereinsjubiläum.* Eine Festschrift zur Feier seines 100. Konzerts und 25jährigen Bestehens hat der „Musikverein" in Neumünster i. H. herausgegeben. Der Verein scheint bisher nach etwas veralteten Prinzipien geleitet worden zu sein. In den 100 Konzerten findet sich auch nicht ein einziger der bedeutenden neueren Komponisten Deutschlands. Wolf-Ferrari mit Vita nuova steht unter den Ausländern auch so ziemlich allein.

— *Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendien für Musiker.* Am 1. Oktober kommen zwei Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdyschen Stiftung für befähigte und strebsame Musiker zur Verleihung. Jedes beträgt 1500 M. Das eine ist für Komposition, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Zur gleichen Zeit erfolgt die Verteilung der Zinsen eines von den Verwandten des Generalmusikdirektors Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy, den Herren Geheimen Kommerzienrat Ernst von Mendelssohn-Bartholdy und den Bankiers Robert und Franz von Mendelssohn zum Andenken an die 50. Wiederkehr des Todestages, des Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy geschenkten Kapitals von 30000 M. und die Bewilligung von Unterstützungen aus den Zinserträgen eingetretener Ersparnisse der Stiftung. Die Verleihung der Stipendien und Unterstützungen geschieht an Schüler der in Deutschland vom Staate subventionierten Ausbildungsinstitute, ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. Bewerbungsfähig ist nur, wer mindestens ein halbes Jahr Studien an einem der genannten Institute gemacht hat. (Ausnahmsweise können preußische Staatsangehörige, ohne daß sie diese Bedingungen erfüllen, ein Stipendium oder eine Unterstützung empfangen, wenn das Kuratorium für die Verwaltung der Stipendien auf Grund eigener Prüfung ihrer Befähigung sie dazu für geeignet erachtet.) Bewerbungen sind bis einschließlich den 31. Juli an das Kuratorium der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stipendien, Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, einzureichen.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Professor *Bertrand Roth* in Dresden hat das Ritterkreuz 1. Klasse des Albrechtsordens erhalten.

— *Margarete Siems* von der Dresdner Hofoper ist der Titel Kammersängerin verliehen worden.

— Den Titel „Professor" haben erhalten: Die Lehrer am kgl. Konservatorium der Musik in *Dresden: H. Schulz-Beuthen, Otto Urbach, Ed. E. Mann*, Frau *Laura Rappoldi-Kahrer*, der Tonkünstler *Percy Sherwood*, der Kantor an der Kreuzkirche, kgl. preußischer Musikdirektor *Richter*, sowie der Musikschriftsteller *Smolian* (Leipzig) und der Kantor an der Jakobikirche zu Chemnitz, Kirchenmusikdirektor *Mayerhoff*.

— Der Chef des Musikverlags C. F. Peters in Leipzig, *Henri Hinrichsen*, ist zum kgl. Kommerzienrat ernannt worden.

— Der Generalintendant der bayrischen Hoftheater und der Hofmusik, *Freiherr v. Speidel*, der früher aktiver Offizier war, hat den Charakter als Generalleutnant erhalten. (Vielleicht hebt der General l e u t n a n t Speidel das Verbot auf, das der General m a j o r Pfitzners Werken gegenüber erlassen hat?)

— *Engelbert Humperdinck* ist zum Vorsteher und vollbeschäftigten ordentlichen Lehrer der Abteilung für Komposition an der Akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg ernannt worden.

— *Gustav Brecher*, der erste Kapellmeister des Hamburger Stadttheaters, der als Nachfolger des nach Leipzig berufenen Otto Lohse nach Köln geht, wird im kommenden Winter in Hamburg und Köln tätig sein. In Hamburg wird Brecher u. a. die Uraufführung von Busonis „Brautwahl" und die Preisopern des Jungdeutschen Opernpreisausschreibens dirigieren.

— *Ludwig Seitz* (München), der in der verflossenen Saison am neuen Stadttheater in Posen als erster Kapellmeister tätig gewesen war, ist in gleicher Eigenschaft auf drei Jahre der Grazer Bühne verpflichtet worden.

— *Gerhard Preitz*, Musikdirektor am Herzogl. Hoftheater in Dessau, ist als Nachfolger des verstorbenen Prof. Bartmuß zum Organisten an der Schloß- und Stadtkirche zu St. Marien berufen worden.

— Kammersänger *Scheidemantel* hat sich vom Dresdner Publikum in der Rolle des Hans Sachs in den „Meistersingern" verabschiedet. Das Theater war ausverkauft. Scheidemantel wurde nach Schluß der Vorstellung etwa fünfzigmal gerufen. Die Bühne konnte schließlich die Fülle der Blumen und Kränze kaum fassen. Bewegten Herzens dankte der Künstler in einer kurzen Ansprache für die ihm in fast 25jähriger Tätigkeit an der Dresdner Hofbühne entgegen-

gebrachte Zuneigung des Publikums. Vom König wurde er zum Ehrenmitglied der Dresdner Hofbühne ernannt. Scheidemantel geht, wie gemeldet, als Lehrer nach *Weimar* (eine biographische Skizze hat die „N. M.-Z." zum 50. Geburtstag des Künstlers in No. 9 des 30. Jahrgangs gebracht).

— Kammersänger *Karl Perron*, dessen Vertrag mit der *Dresdner* Hofoper am 1. Juli ablief, ist erneut auf mehrere Jahre verpflichtet worden. Der Künstler, der, ehedem Konzertsänger, 1884 in Leipzig erstmalig die Bühne betrat, wirkt seit 1891 in Dresden und hat hier, wie bei Gastspielen in Bayreuth, München usw., wahre Wundertaten als Bühnensänger (Wotan, Holländer, Amfortas, Telramund, Don Juan usw.) vollbracht. In der letzten Aufführung vor den Ferien, am 11. Juni („Rosenkavalier") ward Perron vom ausverkauften Hause in stürmisch-ostentativer Weise gefeiert. Wie Scheidemantel wird Perron nun wohl auch sein 25jähriges Jubiläum als Mitglied der Dresdner Hofoper begehen können.

— Der Oberregisseur am Elberfelder Stadttheater, *Georg Thölke*, ist gestorben. Anfangs Musiker, bekleidete er bei in- und ausländischen Orchestern die Stelle eines Waldhornisten, er spielte unter H. v. Bülow, in intimen musikalischen Veranstaltungen Kaiser Alexander III. von Rußland, der ihn zum kaiserlichen Kammervirtuosen ernannte. Auch A. Rubinstein und Angelo Neumann wußten sein Talent zu schätzen. Nachdem er in Berlin und Mailand gesangliche Studien getrieben, trat er in seriösen Baßpartien am Stadttheater zu Lübeck, Freiburg, Aachen, Nürnberg, Mainz und Berlin (Kroll) auf. Als Regisseur war er in Graz und Köln unter Direktor Purschian und in Elberfeld seit 1905 so erfolgreich tätig, daß sein Andenken bei allen Kunstfreunden unvergeßlich ist. *H. O.*

— In Wien ist am 26. Mai der Universitätsmusikdirektor und k. k. Professor *R. Weinwurm* im 76. Lebensjahre gestorben. — Als Schullehrerssohn mit ganz außerordentlichen musikalischen Fähigkeiten, ward er mit 10 Jahren Sängerknabe im Stift Zwettl und bald darauf Hofkapellsänger in Wien, wo er im selben Konvikt erzogen wurde, dem früher Franz Schubert und später Hans Richter, Felix Mottl u. a. angehörten. Als Jurist gründete er den Wiener akad. Gesangverein, widmete sich dann ganz der Musik, übernahm nach Brahms und Dessof die Leitung der Wiener Singakademie und brachte dieses Institut wieder in vorübergehende Blüte. 1866 wurde er Chormeister des Wiener Männergesangvereines (an Stelle Herbecks) und 5 Jahre später Professor an den Wiener Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten. 1880 folgte die Ernennung zum Universitätsmusikdirektor; von 1897 an war er Mitglied der k. k. Musik-Staatsprüfungskommission. — Als Leiter hervorragender Wiener Musik-Institutionen hat er Bedeutendes geleistet. Seiner liebenswürdig energischen Art des Dirigierens folgte die Sängerschar mit Begeisterung und Weinwurm brachte Aufführungen alter und neuer Musik zustande, die im Wiener Konzertleben historischen Wert erlangten. Als Komponist hat er besonders für die Chorvereinigungen geschaffen. Eine große Anzahl schwungvoller Männerchöre, die toskanischen Lieder und vor allem die „Alpenstimmen aus Oesterreich" (5 Serien) machten seinen Namen in allen deutschen Gauen bekannt. Aber auch gediegene Klavier-, Violin- und Orchesterkompositionen zeigen den feinfühligen, in den klassischen Traditionen aufgewachsenen Musiker. Von seinen didaktischen Werken ragt besonders die „Anleitung zum elementaren Gesangunterricht" hervor. Rudolf Weinwurm war ein Liebling der Wiener Studenten- und Lehrerschaft. Sein 70. Geburtstag brachte ihm große öffentliche Ehrungen. Die Aufstellung seiner Büste im Stifte Zwettl und die Anbringung einer Gedenktafel an seinem Geburtshause in Schaidldorf (Niederösterreich) hat im Vorjahre dem schon leidenden Meister die letzte Freude bereitet. *J. N. K.*

— Am Pfingstsonntag ist in *Wien* der Professor des Sologesanges Dr. *Joseph Gänsbacher* gestorben, der eine der charakteristischen Figuren des Wiener Musiklebens war, wie neben ihm nur noch sein Altersgenosse Leschetizki. Gänsbacher war mehr als nur ein Stimmbildner, obgleich aus seiner Schule Gesangsgrößen wie Marie Wilt, Demuth, Naval hervorgegangen sind. Er war auch Komponist und Musikkenner, und seine Schüler mußten nicht bloß ihren Kehlkopf bilden, sie mußten auch Musiker werden mit Leib und Seele. Bis in die letzten Tage war sein Haus noch ein Zentrum der Musikfreunde. Lange schon leidend, starb er doch ziemlich unerwartet nach kurzem, zweitägigen Krankenlager.

— In Freiburg (Schweiz) ist der bekannte Organist des dortigen Münsters, *Eduard Vogt*, im Alter von 64 Jahren gestorben. Er war der Sohn des Freiburger Organisten, dessen 100. Geburtstag erst vor wenigen Wochen in der Schweiz gefeiert wurde.

— Graf *Franchi Verney Lavaletta*, der Gatte der ehemals berühmten Geigerin Teresina Tua, ist in Rom gestorben. Der Graf war ein angesehener Musikschriftsteller.

BESPRECHUNGEN

Violoncellmusik.

August Nölck: Petit Album de Concert (Violoncelle et Piano). 5 Hefte à 1.30 M. Verlag Bosworth & Co., Leipzig. Fünf leichte Vortragsstücke, die nicht über die vierte Lage hinausgehen und daher bequem für Schüler zu spielen sind, die einigermaßen in den Lagen Bescheid wissen. Da die Stücke gefällig sind und dabei doch anständige Musik bieten, werden sie gern gespielt werden.

August Nölck: 14 Etudes élémentaires pour Violoncelle avec acc. de Piano op. 139. 2 Hefte à 2 M. Verlag Bosworth & Co., Leipzig. Auch diese Etuden bleiben in den ersten vier Lagen, sind zum Teil obigen Stücken entnommen und bilden ein anregendes und nutzbringendes Uebungsmaterial.

Joseph Werner: 12 Studien in der modernen höheren Technik des Violoncellspiels op. 58. Karl Rühles Musikverlag, Leipzig. Diese Etuden sollen den Abschluß der Ausbildung des Virtuosen nach Benützung der bekannten Wernerschen Celloschule bilden. Sie sind mit allerhand Schwierigkeiten gespickt, reichlich mit Doppelgriffen versehen und werden bei gewissenhaftem Studium ihren Zweck, den Spieler auf einen möglichst hohen Grad technischer Fertigkeit zu bringen, nicht verfehlen.

Passacaglia für Violine und Bratsche frei nach Händel von *Johann Halvorsen*. Ausgabe für Violine und Violoncello von *Michael Preß*. Verlag Wilhelm Hansen, Kopenhagen-Leipzig. Ein mit großem Geschick und bedeutender Kenntnis der Klangeffekte beider Instrumente verfaßtes Arrangement, das gut klingt und virtuos wirkt. Obgleich nicht allzuschwer, verlangt es künstlerische Durcharbeit des Vortrags und feinste Ausfeilung. Dann aber gehört es auch zu den Effektstücken im Konzertsaal.

Julius Klengel: Tägliche Uebungen für Violoncell, Teil I für die linke Hand. Preis 3 M. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. Das ist allerdings eine immense Fülle von Arbeitsstoff für die linke Hand, die der berühmte Leipziger Meister in diesen 135 Uebungen zusammengestellt hat. Wer diese gründlich und täglich — wie es der Titel verlangt — studiert, wird die segensreichen Folgen bald spüren. Besonders die Doppelgriffstudien sind unbezahlbar.

Ernst Cahnbley: Tarantelle für Violoncell mit Begleitung des Pianofortes op. 8. Süddeutscher Musikverlag. Eine effektvolle, flotte Tarantelle mit einem schönen gesangvollen Kontrast in der Mitte, dem der stürmische Schluß um so wirkungsvoller ansteht. Praktisch fürs Instrument geschrieben und so recht für den Konzertsaal geeignet. Spieler, die über leichte und bewegliche Bogentechnik verfügen, können mit diesem dankbaren Stück beim Publikum ihr Glück machen.

Siegfried Salomon: Trois Morceaux pour Violoncelle et Piano op. 3. Verlag Wilhelm Hansen, Kopenhagen-Leipzig. Ein melodiöses Nocturne, ein gefälliges Intermezzo grazioso und eine temperamentvolle Mazurka bilden den Inhalt dieser Sammlung, die dem Komponisten für seine vornehme Art im Musizieren ein ehrendes Zeugnis ausstellt. *H. Schlemüller.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 18 bringt ein „Scherzo" für Klavier von *Max v. Pauer* und das „Lied der Jungfrau" von *Alexander v. Zemlinsky*. Ueber beide Komponisten handeln die Artikel in diesem Hefte. Zemlinskys Lied wird bei eingehenderem Befassen auch den interessieren, der ihm nicht ohne weiteres beikommt. Der eigene Reiz der Dichtung von Maeterlinck scheint hier in der Musik völlig aufgefangen. Wie sind gleich die „weinenden Seelen" allein melodisch ausgedrückt. Sehr schön wirkt der Aufschwung in Es dur.

* * *

Als **Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern ein Bild von *Niels W. Gade*. — Weiter liegt diesem Heft Bogen 19 von Batkas Geschichte der Musik bei.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 8. Juni, Ausgabe dieses Heftes am 22. Juni, des nächsten Heftes am 6. Juli.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

WAS machen Sie hier, Sie liebes Gottestierchen? „Wir suchen Sie überall!“ ertönten die Stimmen der Vögelchen, die ganz konsterniert angeflattert kamen. „Kommen Sie doch, — kommen Sie! Die ganze Gesellschaft ist im Gasthof zum Abendessen versammelt. Wir haben beschlossen auch hier zu bleiben, da wir Mondschein zum Nachhauseweg haben. Herr Wells begegnete uns eben, er stürzte eilig fort, er hatte ein Telegramm aufzugeben. Aber Sie, Kindchen, kommen mit uns, wollen Sie?“

Susannen war es gar nicht darum zu tun, jetzt einige Stunden in nichtssagenden Gesprächen mit Leuten, die sie gar nicht kannte, zuzubringen. Aber die Vögelchen nahmen ihre Weigerung schief, — sie schienen überhaupt schon durch das vergebliche Suchen nach Susanne etwas nervös.

„Nicht mit uns kommen wollen Sie, Kindchen? Aber was wollen Sie denn?“

„Ich möchte gleich nach Weimar zurückkehren, es ist noch taghell genug, daß ich auf der Straße gut fortkomme.“

„Allein?!“ riefen die beiden alten Damen entsetzt wie aus einem Munde. „Nein, Kind, das geht nicht. Da Sie mit uns weggegangen sind, müssen wir Sie auch nach Hause bringen, — was würde man von uns denken, ließen wir Sie allein den Weg im Dunklen machen. Sie kennen Weimar nicht, hier wird jeder Schritt beobachtet und die Lisztschülerinnen haben allen Grund, das Gerede der Leute nicht herauszufordern!“

Susanne steckte diesen Hieb geduldig ein und ließ sich ebenso geduldig zu dem im Gärtchen des kleinen Wirtshauses gedeckten Tisch schleppen, wo sie der Gesellschaft vorgestellt wurde. Es waren biedere Weimarer Bürgersfamilien, durch allerhand musikalische Aspirationen ihrer Kinder und Kindeskinder, Vettern und Basen mit den Vögelchen verbunden, die sie als solide Basis ihres Pantheons sehr schätzten. Sie saß neben einer runden thüringischen Hausmutter, die sich über die Vorzüge von grünen Schnittbohnen warm sprach und ihr als Zugabe noch die Chronologie und Biographie ihrer Familie lieferte.

Als dann der Mond helleuchtend am Himmel stand, fand man endlich die Zeit des Aufbruches gekommen. Aber die Linden warfen tiefe weitausgebreitete Schatten über den Weg, so daß man sich vor Steinhaufen und Grenzsteinen in acht zu nehmen hatte.

Die thüringische Familienehre ging im Schlepptau Herminens, deren Hand sie krampfhaft umklammert hielt, hinter ihr, durch ihre umfangreiche Gestalt noch mehr ins Dunkle gebannt folgte Susanne als Letzte. Da fühlte sie plötzlich ihren Arm durch einen anderen, männlichen Arm gezogen und Sieberts Stimme flüsterte ihr zu: „Sagen Sie nichts. — Ich habe als Wegelagerer Ihnen im Dunklen aufgelauert, — ich mußte Sie heute noch sprechen, Susanne, — Sie bitten, mir mein Benehmen von heute mittag zu verzeihen. Wollen Sie mich hören?“

Er wartete ihre Einwilligung nicht ab, sondern blieb mit ihr hinter den übrigen zurück. „Ach, Susanne,“ begann er — „alle diese Mißverständnisse kommen nur daher, weil ich nie Gelegenheit habe, mich mit Ihnen auszusprechen. Ich bin wahnsinnig vor Eifersucht, wenn ein Mann sich Ihnen naht, — da haben Sie die Erklärung für alles. Sind Sie mir böse, — Susanne?!“ Heiß und schwer vor mächtiger Bewegung klangen seine Worte — sein Arm legte sich um ihre Taille. Susanne hatte den Hut vom Kopf genommen und an den Arm gehängt. Jetzt lehnte sie ihr Haupt an Pauls Schulter. Und in den blassen Strahlen des Mondlichtes, das durch die Zweige schimmerte, sah er ihre Augen groß und voll zu ihm aufgeschlagen, als wolle sie, daß er auf den Grund ihrer Seele schaue.

Da preßte er sie wild an sich und sein Mund suchte ihre Lippen. Es war wie ein Rausch über Susanne gekommen, ein Rausch des Selbstvergessens, ohne einen Gedanken an die Zukunft, fast ohne ein Bewußtsein der Gegenwart. Sie fühlte sich von Pauls Arm umfangen vorwärtsschreiten durch die laue Nachtluft, die duftgeschwängert sie umspielte, sie sah das Schweben der Leuchtkäfer über die Wiesenflächen, an denen sie vorbeikamen, und das Vorüberschießen der Sternschnuppen an dem hellen Firmament. Und Erde und Himmel schmolz zusammen zu einem Schimmer der Unendlichkeit, den die kargen Götter für wenige, auf ewig entschwindende Minuten zwei Sterblichen gönnten. Doch es mußten ja endlich Worte fallen — Worte, die hier nur die Wirkung haben konnten, als zerrisse der Vorhang vor einem unheilschwangeren Bilde.

Man näherte sich der Stadt, die Straße machte eine Biegung und lag im vollen Mondlichte da. Einige der Gesellschaft bogen links, andere rechts ab, je nach der Richtung, in der ihre Behausungen lagen. Man rief sich gegenseitig ohne langen Abschied einen raschen Gutenachtgruß zu. Die Vögelchen entdeckten Siebert und Susanne, die nahe herangekommen waren. Von der übrigen Gesellschaft war niemand mehr da, man ging also zu Vieren weiter und zwar ergriff Siebert Herminens Arm und eilte mit ihr voraus, so rasch, daß Susanne und Alma kaum folgen konnten. Ohne auf den Zuruf Almas zu achten, schlug er einen Feldweg ein, der um die Stadt herum zu dem Wohnhaus der Vögelchen führte.

„Was tun Sie denn?!“ rief Hermine. „Wir müssen durch die Stadt, wir wollen doch zuerst Frau Heßler nach Hause begleiten!“

Doch Siebert stürmte fort, bis man vor der Haustüre angekommen war. Hermine und Alma mochten es für angemessen halten dieser entschieden ausgesprochenen Situation gegenüber ihre Bedenken zurückzuhalten und nahmen mit verständnisvoll liebenswürdigem Lächeln den Abschied Sieberts und Susannens entgegen. Diese war peinlich berührt. Als die Türe sich hinter den Damen geschlossen hatte, wandte sie sich an Siebert: „Warum taten Sie das?“ fragte sie ihn, der ihren Arm schon durch den seinigen gezogen hatte. Sie meinte, er müsse trotz der Dunkelheit die Glut sehen, die auf ihren Wangen lagerte. „Was werden die Damen von mir denken?“

Sie hatten die Strecke durch den Garten bis zur Straße schon zurückgelegt.

„Ach, die sind abgehärtet,“ rief Siebert lachend. „Sie wohnen schon viel zu lange auf dem Gipfel des Olymps, als daß sie nicht gelernt hätten zu den kleinen Abenteuern der Götter und Göttinnen ein Auge zuzudrücken.

„Ein Abenteuer nennen Sie das?“ — fragte Susanne tonlos und versuchte ihren Arm zu befreien. „Und Sie lachen, — jetzt?!“ — Doch Paul hielt ihre Hand fest.

„Ich lachte vor Freude, daß mir mein Anschlag gelungen ist, daß ich endlich mit dir allein sein kann, Geliebte, — komm!“ — Und rasch schritt er mit Susanne vorwärts, doch nicht gegen die Stadt, sondern durch verschiedene kleine Gäßchen und Garteneinfriedigungen in der Richtung gegen den Park zu.

„Wohin gehen wir!?“

Siebert blieb einen Augenblick stehen und sagte in ernstem Tone, sich nahe zu Susannens Gesicht herabbeugend: „Vertrauen Sie mir, Susanne! Wir müssen uns doch endlich einmal aussprechen und wenn es nicht anders geht, die Gelegenheit dazu vom Zaun brechen. Wer weiß was morgen uns Hinderliches in den Weg tritt, — wollen wir nicht die schöne Stunde, die uns der Himmel schenkt, ausnützen?“

Willenlos ließ sich Susanne von ihm fortführen, der den Arm um sie geschlungen hatte, als wolle er sie für ewig halten. Sie waren in eine der Alleen des Parkes eingebogen und ließen sich auf einer Bank zwischen duftenden Fliederbüschen nieder. Es war ganz stille um sie her, nur hie und da hörte man von der Falkenburg und vom Belvedere heimkehrende Gesellschaften auf den breiten begangenen Wegen. Wie ein lang zurückgedämmter Strom der Leidenschaft schien es Paul zu erfassen. Er preßte Susanne an sich und bedeckte ihr Gesicht mit heißen, glühenden Küssen.

„Du weißt nicht, was du mir bist, Susanne! Wie glückselig es mich macht, daß ich es dir endlich abgerungen habe, das stillschweigende Geständnis, daß du mich liebst! Nun sage es mir auch laut, Geliebte, mit klaren, deutlichen Worten, — ich will es hören, von deinen Lippen *hören*, daß du *mein* bist, du Süße, Holde! Susanne!“ setzte er in beschwörendem Tone hinzu, als sie nicht antwortete, — „Susanne sprich! Du liebst mich, — du willst mein sein, — sage es mir doch, Susanne!“

„O Paul,“ — begann Susanne endlich, nachdem sie eine Weile geschwiegen hatte und nun ihr Gesicht von der Schulter Pauls, auf der es geruht, erhob. „O Paul, — wie soll ich es in Worte fassen, was mich bewegt? Deine Liebe beglückt mich unsäglich, — die Erinnerung an diese Stunde ungeahnten Glückes wird mich für immer beseligen und ich flehe die Götter an, daß sie mich aus diesem Meer beglückender Empfindungen, die mich wie ein schöner Traum umgeben, deine Freundschaft retten lassen.“ —

Eine furchtbare Erregung war über Paul gekommen. Seine Augen loderten in einem düsteren Feuer, seine Arme schlossen sich so fest um Susannens Gestalt, daß sie zu ersticken wähnte. Er stand auf und riß sie mit sich in die Höhe. Seine wilde Umarmung ließ nach, aber er faßte sie nun an den Schultern, die unter seinem Griff erbebten. „Susanne! Nimm zurück was du sagtest! Weib! Begreifst du denn nicht, daß die Liebe zu dir mich wahnsinnig macht?! Und du *läßt* dich lieben, fachest die Glut an durch deine Schönheit, durch deine scheinbare Erwiderung meiner Gefühle, — um mich dann, — wenn ich auf dem Gipfel des Glückes zu stehen meine, — mit ‚Freundschaft‘ und ‚Erinnerungen‘ abzuspeisen?! Nein, — nein!“

Er schwieg und fuhr sich mit der Hand über die Augen. Dann wurde sein Ton weniger heftig, aber voll flehender, mühsam gedämpfter Leidenschaft sprach er weiter: „Das kannst, — das d a r f s t du nicht, Susanne! Du nicht, die Hehre, die Wahrhaftige, — du kannst das Geschenk deiner Liebe nicht zurücknehmen, wie das erste beste launenhafte Frauenzimmer. Du wußtest was du tatest, als du an meine Brust sankst, als deine Blicke, deine Küsse mir von Liebe sprachen!"

„O Paul, — machst du mir einen Vorwurf daraus, daß ich einen Augenblick mich einem schönen Traume hingegeben habe, aus dem es für mich nur ein grausames Erwachen gibt? — Du weißt doch, — was uns trennt?!"

„Die Farce deiner Ehe doch nicht? Kannst du wirklich glauben, daß es einen vernünftigen Menschen gibt, der uns nicht das Recht zuspricht, unser Glück jenseits eines hirnlosen Gesetzesparagraphen zu suchen, wenn wir nur den Mut haben es zu ergreifen?"

Er hatte sie wieder auf den Sitz neben sich gezogen.

„Und wir werden ihn haben," flüsterte er ihr zu, während seine Lippen sich in kurzen Pausen immer wieder auf die ihrigen preßten.

„Ach Paul," wandte Susanne verschüchtert und doch beseligt durch Sieberts leidenschaftlich geäußerte Liebe ein, „ach Paul, — wenn wir dennoch den Kampf aufnehmen wollten, — du weißt, was ich meine, — es hat doch Fälle gegeben, in denen auf Grund einer vollkommenen Ehetrennung eine zweite Ehe ermöglicht wurde." — — —

Paul ließ Susanne aus seinen Armen und behielt nur ihre Hand in der seinigen. Indem er diese Hand abwechselnd zärtlich streichelte und küßte, bemühte er sich seiner Erregung Herr zu werden und einen ruhigen natürlichen Ton anzuschlagen. „Laß uns vernünftig reden, Susanne, und mich dir sagen, was ich von allem Anfang an dir hätte sagen sollen, wenn mich deine süße Nähe nicht um den Verstand gebracht hätte! Ich habe mir," fuhr er fort, „selbstverständlich bevor ich mit meiner stürmischen Werbung an dich herantrat und in der Ueberzeugung, daß deine Liebe stark genug sein wird über Vorurteile zu siegen, unser Leben zurechtgelegt. Ich habe nur ein kleines, kaum nennenswertes Kapital von meiner Mutter, das höchstens als Hintergrund für unvorhergesehene Fälle ausreicht, — also müssen wir arbeiten, — aber ich weiß, daß dich das nicht schreckt. Doch nicht Stundengeben sollst du mehr, sondern als Künstlerin mit mir in meinen Konzerten auftreten. Es ist mir gelungen, mir durch einen Vertreter des Konzertbureaus Sch. in New York, der mich bei Liszt hörte, ein fixes Engagement für eine Anzahl von Konzerten in amerikanischen Städten zu sichern. Du kennst meine Eigenart. Ich will nicht als Virtuose sondern als Interpret großer Werke auftreten und vor allem möchte ich die symphonischen Dichtungen Liszts, deren Setzung für zwei Klaviere beinahe Orchesterwirkung erreicht, bringen. Denn bis sie wirklich in das Programm großer Orchester übergehen, dürfte es noch eine Weile dauern und ich fühle die Verpflichtung, mein Möglichstes zur Verbreitung dieser Kompositionen zu tun. Und du, Susanne, würdest meine Partnerin sein! Auch in dir glimmt der Funke des Verständnisses für die erhabene Poesie dieser einzigen Werke; ihn zur Flamme anzufachen, wird meine Aufgabe sein. Und wir werden dabei das Urteil der Welt über das Verhältnis, in dem wir zueinander stehen, nicht gar so sehr herausfordern. Denn, daß Künstler miteinander reisen ist eine so bekannte abgetane Sache, daß es schließlich gleichgültig ist, was man darüber glaubt oder nicht glaubt. Ich bin übrigens gewillt, gar kein Hehl aus unserem Bündnis zu machen und ich werde an meinen Verpflichtungen gegen dich ebenso festhalten, als hätte ein Priester es eingesegnet. Aber sieh, — Kind, daran, daß wir unsere beste Kraft in einem Kampf mit den Unvollkommenheiten des Ehegesetzes mit allen möglichen Widerwärtigkeiten und Aufregungen aufzehren, wo wir sie so notwendig brauchen zur Verfolgung unseres Zieles, daran würde die E r r e i c h u n g dieses Zieles scheitern. Du hast oft deine Verwunderung geäußert, daß ich nicht ‚nervös' sei wie andere Künstler. Ich bin es nicht — in meiner Kunst. Aber die Dummheit der Welt erschöpft die Spannkraft meiner Seele, reißt mich von den Höhen herunter, in denen mein Geist sich bewegen m u ß , soll ich etwas zustande bringen. — Nein, — nein! — Susanne, — es hieße unser Ziel direkt aufgeben, wollten wir an etwas anderes denken als daran und an unsere Liebe. Auch müßten wir schon nächste Woche abreisen, — an diesen Zyklus dürfte sich dann ein anderer schließen und zwar eine Tournee durch Rußland. Die Verhandlungen sind schon im Zuge, der Meister interessiert sich lebhaft dafür, — also ist der Erfolg gesichert. Du hast also nichts zu tun, Geliebte, als zu üben und mich zu lieben! Und mit dem ersteren wirst du's bequem haben. Unser Programm verträgt es aus Noten gespielt zu werden, der nervenaufregende und zeitraubende Drill des Auswendigspielens fällt also weg, — mit dem zweiten, freilich — — — erlaube, daß ich hier einige Gedankenstriche durch Küsse ersetze — — —.

* * *

Susanne saß in ihrem Zimmer in einem tiefen Korbfauteuil. Sie hatte noch nicht Licht gemacht, denn das Stübchen war ganz durchleuchtet vom Mondschein, der zum offenen Fenster hereinflutete und Zimmer und Garten in märchenhaftes, zauberisches Weiß tauchte. Und es war als flüstere der glänzende Strahl, der sich breit über den Fußboden hinweg bis zu ihrem Sitze legte und von da über ihr Kleid bis zu ihrem Antlitz hinaufhüpfte, ihr zu: Sieh, wie wunderbar sich die Welt verändert hat seit einer Stunde! Glaube es nur, all der märchenhafte Glanz und Schimmer, nach dem du nie die Hände auszustrecken gewagt, ist dein! Liebe, Ruhm, Glück, — Freiheit! Eine Freiheit, die unendlich ist, die bis zu den Sternen reicht, die mit den Wolken segelt, vor der sich Paradiesespforten öffnen und die das Dach einer Hütte vergoldet, — die Freiheit, die aus der Kunst geboren ist! Bewegt von übermächtigen Gefühlen, die sie durchstürmten, stand Susanne auf und ging ans Fenster. Sie setzte sich auf die Brüstung, umfaßte mit den Händen ihre Knie und lehnte ihren Kopf an den Fensterrahmen. So sah sie lange, lange hinauf zu dem nächtlichen Himmel in die helle Scheibe des Mondes. — War es möglich, k o n n t e es sein, daß eine solche Veränderung in ihrem Leben vorging? Was würden ihre Bekannten sagen, wenn sie von ihr hörten? Sie dachte an Ada, — an das, was diese ihr geraten, — mit Timoni, — sie schauderte, — das wäre entsetzlich, — entwürdigend gewesen. Aber nun? — War's nicht dasselbe? — Ach nein! Sie fühlte, daß sie auf Siebert bauen konnte, — daß er in all der scheinbaren Unrast ihres Lebens der feste Anker sein würde, an den sie sich halten konnte. Und sie dachte an so manche ähnliche Künstlerverhältnisse, die die Welt durchaus nicht verurteilt, die gerade unter den Größten bestanden, — jahrelang. Und — konnte sie zurück?

Sie hatte die furchtbare Wirkung ihrer Andeutung einer solchen Möglichkeit auf Siebert gesehen. Es war wahr! Sie hätte einer so impulsiven Vollnatur wie Siebert gegenüber sich nicht so weit hinreißen lassen dürfen — wenn sie sich ihm nicht ganz geben wollte. Sie fühlte, daß für ihn nur jene höchste Moral existierte, die sich nicht nach den landläufigen Moralbegriffen richtet. — Und war es denn Moral, ein Band zu respektieren, das von der andern Seite längst — nicht durch ihre Schuld — gelockert war? Konnte man sie verurteilen, wenn sie nicht ihr Leben, ihre Kunst, ihre ganze Zukunft opferte, um vielleicht in Jahren an ein Krankenlager zu eilen, wo sie nicht Sympathie erwartete, nein, nur das althergebrachte, pflichtgemäße Muß! War es unter diesen Umständen nicht nur eine eingebildete Pflicht? Konnte nicht jede Krankenwärterin ihre Stelle ersetzen? Die Erinnerung an Wells fuhr ihr durch den Sinn. Bei seinem Antrag waren ihr diese Pflichten unentrinnbar erschienen, — aber nun war die Liebe in ihr Herz eingezogen, oder vielmehr die Erkenntnis, wie groß diese lange geheim gehegte Liebe war, wie mächtig sie ihr ganzes Wesen beherrschte. Sie hatte bis jetzt nur das Leid der Liebe gekannt. Nun sich ihr die Süße derselben geoffenbart, war ein nie geahnter Lebensdrang, ein Drang nach dem Glücke über sie gekommen, der ihr ganzes Fühlen umstürzte. Wirklich ihr ganzes Fühlen?

Ein Punkt blieb zurück, — er bohrte sich in ihr Herz wie eine Nadel. Ein Punkt, über den Paul geschwiegen hatte. Aber es wäre an ihr gewesen, ihn zu berühren. — Doch was hätte sie vorbringen können? War nicht ihr Sohn versorgt? Ihr Schwiegervater augenscheinlich bemüht ihre Einmischung in seine Erziehung fernzuhalten? Würde er nicht in bald nahenden Jahren sich ganz von ihr lösen, wenn er einem Beruf folgte, der ihn vielleicht in die Fernet rieb, einen eigenen Herd gründete?

Diese Erwägungen mochten auch Paul vorgeschwebt sein, sicher keine andern. Der Edle, Gute, glaubte im Eifer seiner Sache Susanne und sich berechtigt, eine Angelegenheit, die so schön geschlichtet war, nicht mehr berühren zu müssen! Das Mutterherz verstand er freilich nicht. Aber kann das je ein Mann? Doch sicher würde er, wenn es darauf ankam, auch ihrem Sohn ein Hort sein, wenn dieser Sohn gereift genug war, alles zu verstehen. Alles verstehen heißt — — ha!

Susanne verschränkte plötzlich die Arme über der Brust, sie hatte ein Gefühl als solle dieselbe zerspringen. Eine entsetzliche Empfindung schnürte ihr die Kehle zusammen, sie sprang von ihrem erhöhten Sitz zu Boden und glitt vor ihrem Bett auf die Knie nieder. Dann barg sie das Haupt in den Kissen und schluchzte. Doch leise beschwichtigende Stimmen flüsterten ihr Trostesworte ins Ohr, wieder erstand das Bild ihrer und Sieberts Liebe mit siegreicher Macht in ihrem Herzen und der suggestive Gedanke: „Es gibt kein Zurück!" — ließ sie endlich sich fassen. Sie erhob sich, um sich auszukleiden, Sie wollte einige Stunden ruhen, der Morgen würde dann klare Gedanken bringen — und Siebert würde kommen und durch seine Gegenwart alle Zweifel verscheuchen. Sie machte Licht und ging zum Toilettetisch, um ihr Haar aufzulösen. Da, — was war das? — Mitten auf dem Tische lag ein Brief mit den ihr so wohlbekannten mühsam kalligraphisch hingemalten kindlichen Buchstaben. Ein Brief ihres Sohnes. Mit zitternder Hand griff sie danach.

(Fortsetzung folgt.)

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Mozartianer. Wir danken Ihnen für Ihren interessanten Brief. der, trotz des Alters (?) des Schreibers vom jugendlichen Herzen spricht. Lieben Sie die alten Meister, wer wird sich aber darüber erregen, daß andere es wieder auf ihre Weise machen? Der wirklich Ueberzeugte kennt keinen Haß gegen anders Gläubige; er wird sie nur dann bekämpfen, wenn er sie als einseitige, und daher schädliche Angreifer sieht. Wagners Persönlichkeit scheinen Sie doch nicht ganz richtig zu sehen. Und Hauptmann und Ehrlich usw. behalten ganz sicher nicht Recht! Das Problem Nietzsche ist tiefer zu fassen. Er wendet sich nicht direkt gegen Wagner, sondern sah die einseitigen Wirkungen seiner Kunst voraus, als erster. Die andern verstanden Wagner nicht, er verstand ihn nur zu sehr. Dr. K. St.'s Kritik des Rosenkavaliers kennen wir nicht. Sie wissen doch, daß Dr. St. heute „sehr viel" schreibt; er hat auch schon anders geurteilt. Warum denn immer „die Kritik" zuerst? Die Frage sollte zunächst lauten: Haben Sie das Werk gesehen? Nicht: Haben Sie die Kritik darüber gelesen? — Aber niemals dürfen wir zurück zu den alten Meistern. Der Ausspruch, daß wir damit vorwärts kämen, ist Spiegelfechterei. Was als vollkommen einmal gesagt wurde, kann niemals wieder erreicht, geschweige denn übertroffen werden. Dann lieber ganz aufhören, als nachahmen!

Adressen. Wir werden nach der Adresse von Elsa Glas und Lucie Tömlich-Behn gefragt. Wir bitten um gefl. Antwort.

Englisches Institut in L. Die Signale für die musikalische Welt, die „Allgemeine Musik-Zeitung" (beide in Berlin), die „Neue Zeitschrift für Musik" (Leipzig), kämen für Sie als Zeitschriften noch in Betracht. Probenummern (Adressen gibt Ihnen Ihr Musikalienhändler) würden Sie näher informieren. „Die Musik" (Berlin, Preis 4 M. im Quartal) ist Ihnen wohl hinlänglich als gediegenes Blatt bekannt? Doch müssen Sie in den sog. Faschingsheften Unglaublichkeiten, die unter der falschen Maske des „Faschingsscherzes" gegen unsere großen deutschen Musiker erscheinen, mit in den Kauf nehmen.

O. O. Natürlich, der Artikel richtet sich in erster Linie gegen schlechtes Virtuosentum, dessen Folgen an einem Beispiel anschaulich dargestellt wurden. Selbst bedeutende Künstler wie Lamond und Burmester (da haben Sie ganz recht) entgehen nicht immer den üblen Folgen der öffentlichen Musikmacherei, der Ausnützung und Ueberhastung in unserer Zeit. Sie spielen nicht gleichmäßig, weil die Anforderungen, die man an sie stellt, einfach nicht zu erfüllen sind.

C. V. Auch Ihr Artikel wird erscheinen. Es geht eben einfach nicht rascher, und wenn des Reklamierens kein Ende wird. Besten Dank für Ihre Anmerkungen. Es wird die Kleinigkeiten wohl jeder Spieler selbst gefunden haben. Ihr Vorgehen, die Cellostimme bei Schubert für Bratsche zu bearbeiten, wird zweifellos Nachahmung finden, wo der Cellist fehlt.

Dr. phil. K. Besten Dank für die Anregung. Wir werden den Vorschlag im Auge behalten. Zunächst raten wir Ihnen, sich an die „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht“ in Berlin W. 66, Wilhelmstraße 57—58 direkt zu wenden. Sie bekommen dort die ausführlichste und sicherste Auskunft.

Rémond in Köln. Es liegt ein Manuskript bei uns, das wegen ungenauer Adresse des Absenders aus Karlsruhe wieder zurückgekommen ist. Wir bitten um Angabe der genauen Adresse! (Diese Bitte richten wir auch an a l l e Absender.)

Unerfahren. Von Ihrer ersten Anfrage ist uns nichts bekannt; jede Frage, die für den B r i e f k a s t e n bestimmt ist, wird im folgenden Hefte beantwortet, soweit der Raum reicht. — Das sind selbstverständlich Abmachungen von Fall zu Fall. Bestimmte Normen gibt es dafür nicht. Verkaufen Sie zunächst Ihr Libretto und sichern Sie sich einen bestimmten Anteil an den Einnahmen durch Aufführungen, eventuell auch durch den Material- und Notenverkauf.

A. B. Für Ihre Wünsche können wir Ihnen Louis-Thuille besonders empfehlen. Besonderes Aufgabenbuch ist erschienen, die Lösungen sind in Vorbereitung. Das Buch führt „gründlich zum Ziele“. Die Fixigkeit ist Sache der Begabung des Lernenden. Für den Kontrapunkt machen wir Sie auf Cyrill Kistlers Buch aufmerksam.

C. K. in L. Es wird uns mitgeteilt, daß eine gute Frauenchorausgabe von Schumanns Oratorium „Der Rose Pilgerfahrt“ von M. Vogel (Hug & Comp.) erschienen ist. Das ist übrigens nicht bezweifelt worden, sondern nur, ob eine solche Bearbeitung sich künstlerisch rechtfertigen läßt oder nicht.

A. B. in W. Kurze Berichte über das Wichtige und Wesentliche sind uns erwünscht.

M. Im. in E. Da könnten wir Ihnen eine ganze Reihe von Tonstücken vorschlagen. Veranstalten Sie doch einen chronologischen Abend. Mozart, Beethoven, Schumann (oder Chopin), Brahms. Haben Sie ein Orchester zur Verfügung? Das würde die Wahl der Stücke natürlich wesentlich bestimmen. Mozarts Klavierkonzert in A dur (Breitkopf & Härtel, Peters, Preis erfahren Sie dort); oder für 2 Klaviere. Es ist sehr schwer, Ihnen zu raten, da wir weder die vorhandenen Kräfte noch die Mittel zur Ausführung kennen. Haben Sie nur Dilettanten zur Verfügung oder engagieren Sie sich Künstler? Rheinberger (so soll der Name wohl heißen) oder Springer paßten nicht in dies Programm der ersten Meister. Von Reger Stücke „Aus meinem Tagebuche“ (Berlin, Bote & Bock).

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 8. Juni.)

T. Sch—dt, Rbg. Ein wesentlicher Fortschritt. In Ihrem künstlerischen Empfinden scheint etwas aufgeblüht zu sein, das wesensverwandt mit den lieblichen Wundern des Frühlings ist. Ihre Darstellung ist einfacher, dabei doch eine zusagende Eigenart wahrend. Arbeiten Sie in dieser Weise frohgemut weiter.

F. C. Sehr ausdruckskräftige Gesänge von nicht gewöhnlicher Art. Besonderes Interesse erwecken die von reicher Begabung zeugenden harmonischen Feinheiten.

Ph. L., Rz. Ihre Walzer sind gut. Lauter volkstümliche Klänge ohne höhere Ansprüche. Die Einleitung dürfte etwas freier und kürzer gefaßt sein.

Organist. Sie schreiben natürlich und klar. Ihre melodischen Sätze fließen aus einem warmen Empfinden und wirken darum ansprechend. Es ist erfreulich, daß die einfacheren Formen älteren Datums immer noch ihre Freunde und Pfleger haben.

E. U., H—ohts. Ihr Marsch erfüllt seinen Zweck. Die lebendigen melodischen und rhythmischen Motive wirken befeuernd.

O. M—kle, L. Ihr „Marienlied“ hebt sich von dem bisher Gebotenen vorteilhaft ab. Die Ausdrucksweise ist weniger banal. Die Beschäftigung mit guter Musik wird Sie auch theoretisch fördern. Zur völligen Ausbildung wäre der Besuch einer Musikschule nötig; Sie können es ja mit brieflichem Unterricht versuchen.

R. K. Durch Kraft und Innigkeit ausgezeichnete Stimmungsbilder. Für den Walzer wäre der Titel Caprice passender.

B. Z. „Gefunden“ erfährt die zarte Behandlung, die das Lied beansprucht. Die Art der Durchführung verrät ein gewiegtes Talent. Was führte Sie denn auf die rauhe Alb? Ihre Anlagen sollten bei Ihrer nächsten Versetzung berücksichtigt werden.

A. W., K. Eine für einen Dilettanten nicht gewöhnliche Charakterisierungskunst. Ihre Musik paßt sich dem poetischen Stimmungsausdruck der Lieder treffend an.

K. L., B—zen. Der musikalische Niederschlag Ihrer Sonntagsstimmungen befriedigt nicht. Die kompositionellen Vorkenntnisse reichen nicht zu, auch fehlt Ihnen der sichere musikalische Instinkt, sonst hätten Sie keinen „Trost der Nacht“ komponiert. Am meisten fällt Ihre Gleichgültigkeit im Gebrauch der Versetzungszeichen auf.

P. Sch., Halle. Das Studium der Akkordlehre sei Ihnen angelegentlich empfohlen. Sie verstehen z. B. die Dominantseptime noch nicht richtig zu behandeln. Ferner müssen Sie sich in Ihren Männerchören knapperer Formen befleißigen. „Abendlied“ ist schon deswegen mißlungen, weil Sie es durchkomponierten; es versagen Ihnen zu bald die Mittel. Begabung ist vorhanden.

H. H—er, S. Ihr Versuch „Stille Nacht“ ist wenigstens eine harmonisch befriedigende Leistung. Die 2. Zeile hat im Vergleich mit den folgenden korrespondierenden Zeilen einen Takt zuviel. Bei den metrischen Verhältnissen dieses Textes wäre übrigens der 4/4-Takt angezeigt.

E. M., K. Das sehnsüchtige Moment findet in Ihrem Ständchen den entsprechenden Ausdruck. Sie besitzen das Zeug zu einem tüchtigen Chorkomponisten.

M. K., A. Die Marschparaphrase „Lieb Vaterland“ zeigt ein achtunggebietendes Können. Ihr ausgesprochenes Talent sollte sich aber einer weniger schwülstigen und lärmenden Musik zuwenden.

(Fortsetzung auf der 2. Umschlagseite.)

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

SCHERZO.

(Aus „MINIATURES," Op. 7.)

Max Pauer.




cresc.
dim.
pp
rit.
a tempo
ten.
ten.
ten.
ten.
cresc.

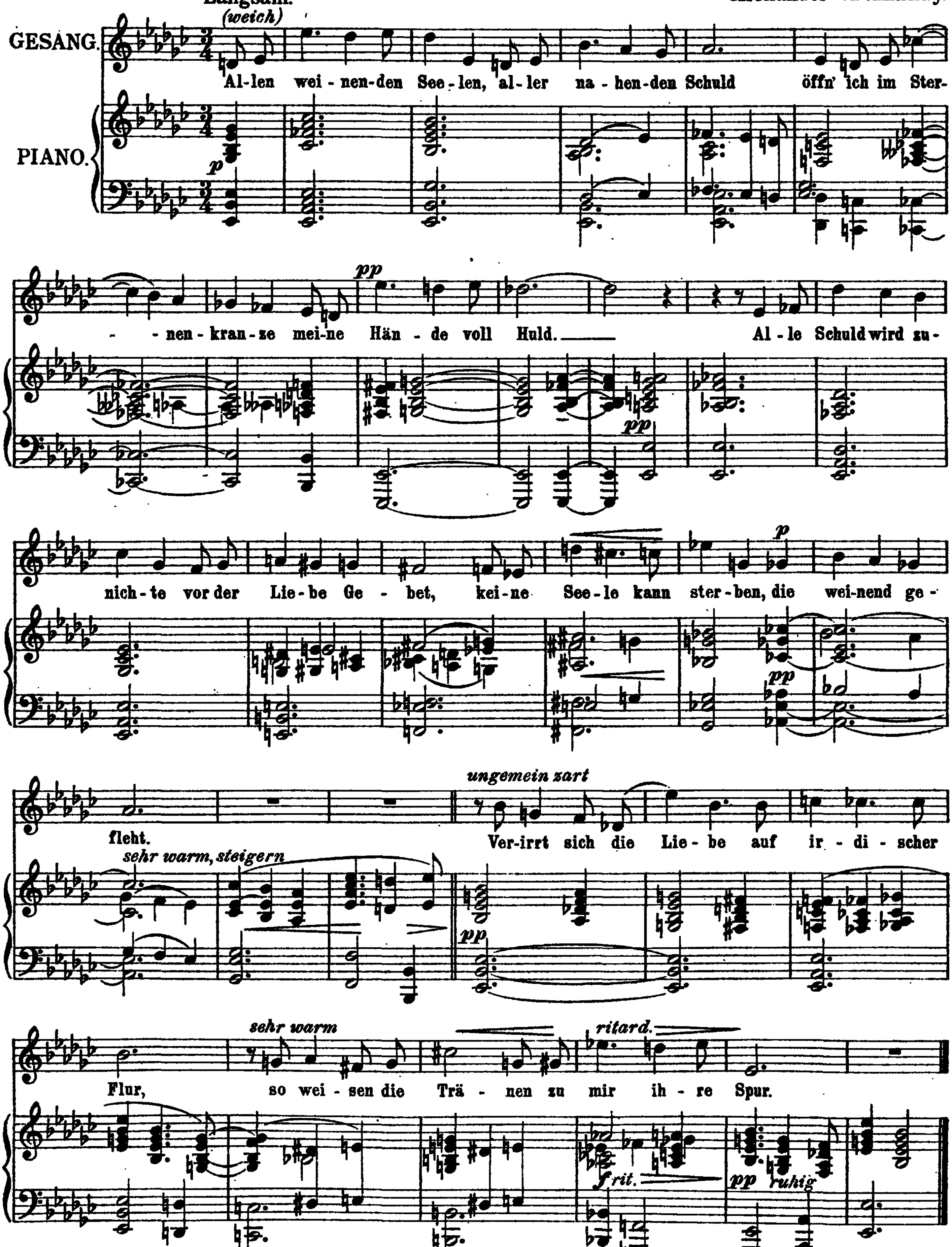

mf
p
dim.
pp
p
pp
morendo
pp

Lied der Jungfrau.

(Maurice Maeterlinck.)

Alexander v. Zemlinsky.

Langsam.



Der „Neuen Musik-Zeitung“ zum ersten Abdruck überlassen. N.M.-Z.1310

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SCHERZO.

(Aus „MINIATURES," Op.7.)

Max Pauer.




f
sf
p
cresc.
f
dim.
pp
rit.
a tempo
p
ten.
ten.
ten.
ten.
cresc.
f

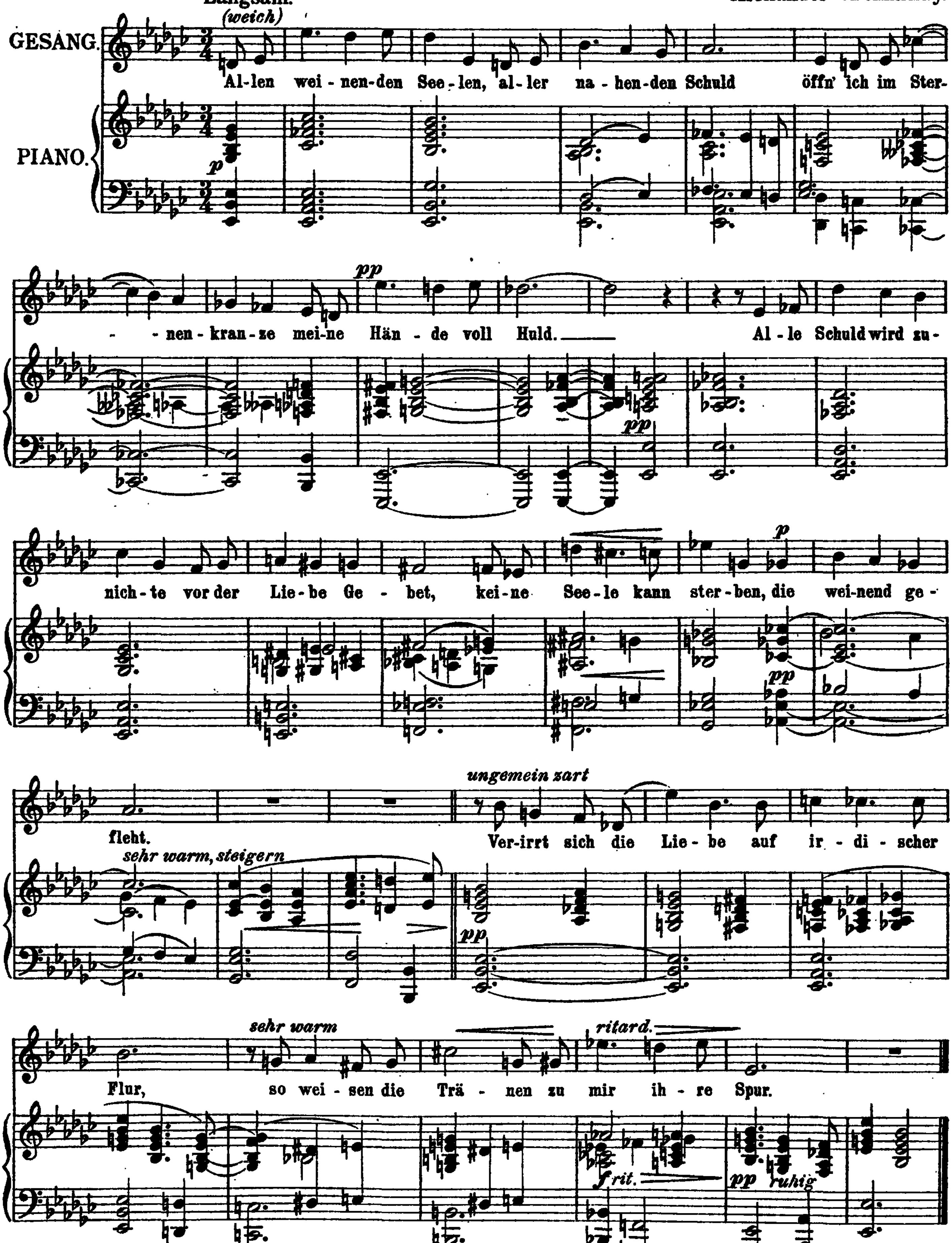

mf
p
dim.
pp
p
pp
morendo
pp

Lied der Jungfrau.

(Maurice Maeterlinck.)

Alexander v. Zemlinsky.

Langsam.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang — VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG — 1911 Heft 19

Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Neue Beethoven-Studien.

Von MAX UNGER (Leipzig).

I. Beethovens Beziehungen zu Muzio Clementi.[1]

Es reicht noch nicht lang zurück, daß man, geblendet von dem Glanze des klassischen Dreigestirns Haydn-Mozart-Beethoven, diesen Größten eine fast isolierte Stellung in der Musikgeschichte zuwies und dabei beinahe ganz vergaß, daß auch i h r e Entwicklung in unverkennbarer Abhängigkeit von ihren Vorgängern und Zeitgenossen stand. Ihr Licht strahlte derart, daß die Verdienste dieser letzteren zum Teil vollständig verblichen und in Vergessenheit gerieten, wenn sie überhaupt je Anerkennung fanden. Die Gegenwart läßt diesen teils kleineren, teils bedeutenderen Talenten mehr und mehr Gerechtigkeit widerfahren, wie z. B. Hugo Riemanns Arbeiten über die „Mannheimer" die Aufmerksamkeit auf eine Tonschule lenkten, die, einst das höchste Ansehen genießend, eben von jenem Dreigestirn gänzlich überstrahlt wurde. In ihrem Bann lag allerdings mancher schwächere Komponist, ohne eine eigene Persönlichkeit offenbaren zu können, während sich bei unseren Klassikern zwar häufig ihr unverkennbarer Einfluß geltend macht, aber doch nur in einer Weise, die ihre starke Individualität nicht unterdrückt. Ein Komponist, der über jenen drei Größten zu ihren Lebzeiten und auch heute nicht — wenn er jetzt sein Weiterleben auch hauptsächlich nur seiner stärksten Seite verdankt: der Etüdenkomposition — in Vergessenheit geriet, war Muzio Clementi.

Um über achtzehn Jahre älter[2] als Beethoven, konnte er auf diesen einen deutlichen Einfluß ausüben, der sich indes nicht bloß nach der klaviertechnischen Seite hin äußert. Wie hoch auch Beethoven Clementi schätzte, ist ja hinlänglich bekannt. Empfahl er doch nicht nur dem jungen Gerhard v. Breuning[1] das Studium der Clementischen Klavierschule (Méthode) noch ungefähr ein halb Jahr vor seinem Tode, sondern er ließ auch seinem Neffen Karl[2] neben den Klavierwerken Mozarts und Haydns diejenigen Clementis übermitteln. Schindler berichtet hierzu als Beleg für Beethovens besondere Achtung für Clementis Werke, daß der Meister den Unterricht seines Neffen erst bei Karl Czerny, dann bei seinem Namensvetter Joseph mehrere Jahre fast ausschließlich an der Hand Clementischer Sonaten habe erteilen lassen[3]. Aber am eindringlichsten überzeugt genannter Biograph von der Hochschätzung des Meisters dem einst so bedeutenden Klavierspieler gegenüber durch die Mitteilung der Tatsache[4], daß sich Beethoven von Cherubini auf die Spielweise Clementis mit Interesse und Dankbarkeit habe hinweisen lassen; ja daß er seine Methode allem Anschein nach ernstlich studiert hat, darf man wohl zwischen den Zeilen lesen, wenn Schindler berichtet, daß Beethoven Cherubini verspricht, „beim nächsten Vortrag werde er ihn hoffentlich zufrieden sehen". Und als Clementi selbst in Wien weilte (sicher 1807/8/9), da hielt es Beethoven nicht unter seiner Würde, Winke von dem älteren Meister entgegenzunehmen, und zwar, wie man anzunehmen leicht geneigt ist, nicht nur klavier t e c h n i s c h e r Art, sondern vorzugsweise Winke in bezug auf den Vortrag, wenn man Schindlers Worten Glauben schenken darf, die bestätigen, daß er Clementis Kunst darin „bis zur Grenzlinie adoptiert hatte, wo s e i n e künstlerische Individualität begonnen" habe, und daß er von ihm unmittelbar vernommen hatte, „wie er (Clementi) nach langem Umhersuchen und Forschen nach positiven Regeln über Vortrag endlich in der Gesangkunst die Mittel hierzu gefunden habe". Beethoven besaß übrigens selbst fast alle Sonaten des Italieners, was ja bei seiner Achtung gegen ihn nicht weiter auffällt. Wie hoch Clementi den Wiener Meister als Komponisten schätzte, dafür werden uns Beweise auf Schritt und Tritt begegnen, wenn wir die geschäftlichen Beziehungen beider erst ins Auge fassen werden. Sein kurzes Urteil über den Pianisten Beethoven, den er noch bei seinem Aufenthalte in Wien verschiedene Werke vortragen hörte, bestand nach Schindler, der ihn kurz nach dem Tode Beethovens — im Frühling 1827 —

---

[1] Die ersten beiden dieser Studien sind vor längerer Zeit geschrieben und im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Leipzig (Direktor: Prof. Dr. phil. et mus. Hugo Riemann) zum Vortrag gelangt. Sie gehören insofern in engen Zusammenhang miteinander, als die vorliegende erste die unbedingte Voraussetzung zu der noch folgenden, betitelt *„Beethovens Heiratsprojekt im Jahre 1810"*, bildet. Daß Riemann sich in der Neuauflage des III. Bandes von Thayers „Beethovens Leben" den Ausführungen des Verfassers angeschlossen hat, beweist, auf welch festem Grund sie stehen. Hier ist ohne jede Rücksicht auf die neue noch nach der ersten Auflage zitiert.

[2] Clementi ist aller Wahrscheinlichkeit nach am 24. Januar 1752 geboren, welches Datum sich durch Rückrechnung aus der genauen Altersangabe der Totenliste ergibt.

[1] S. Kalischer: Beethovens sämtliche Briefe, 1909, Bd. 5, S. 252. Schuster & Löffler, Berlin.

[2] Ibidem, Bd. 2, S. 244.

[3] Schindler, L. v. Beethoven, 3. Aufl., 2. T. S. 182.

[4] Ibidem, S. 232 ff.

in Baden bei Wien aufsuchte, in folgenden Worten: „Das Spiel war nur wenig ausgebildet, nicht selten ungestüm, wie er selber, immer jedoch voll Geist."

* * *

Bevor die beiden Komponisten einander persönlich kennen lernten, findet man schon einmal ihre Namen bei Gelegenheit des Nägelischen Unternehmens „Répertoire des Clavecinistes" zusammen genannt. Wieviel der Züricher Verleger von dem längst anerkannten Clementi hielt und wie ein Beethoven damals bei ihm gleichsam als sein Nachfolger galt und erst in zweiter Linie kam, beweist seine erste Anzeige von dem neu erscheinenden Sammelwerk vom Monat Mai 1803 [1]. Diese beginnt folgendermaßen: „Es ist bekannt, daß sich eine neue, höchst merkwürdige und folgenreiche Epoche dieses Kunstfaches (i. e. der Klaviermusik) von Clementi an datiert. Meine nächste Absicht ist daher diese, aus den Werken des genannten Komponisten und derjenigen, die sich sowohl in ästhetischer als in kunsthistorischer Hinsicht an ihn anschließen, eines Kramer (Cramer), Dussek, Steibelt, Beethoven etc. etc. das vorzüglichste auszuheben, wodurch die Klavier-Setzkunst und Klavier-Spielkunst wesentlich erweitert wird; sodann von ihren Nachfolgern alles zu sammeln, was zur Bereicherung und Erweiterung dieses Kunstfaches dient, und zu dem Ende für alle fähigen und würdigen Künstler dieses nämlichen Faches eine Concurrenz zu öffnen etc."... [2]

Wie wenig Pietät Nägeli auch einer der Sonaten Beethovens entgegenbrachte, indem er sich erlaubte, vier Takte hineinzukomponieren, und wie zornig der Komponist diese „Verbesserung" aufnahm, ist ja genügend aus Ries' Biographischen Notizen (S. 88) bekannt. Immerhin muß man es Nägeli, der durch seine im Jahre 1824 gehaltenen „Vorlesungen über Musik" (Stuttgart und Tübingen, 1826) beweist, daß er auch mit der Zeit vorwärts schritt, indem er das Genie Beethoven, wenn auch nicht bedingungslos anerkannte, doch zugute rechnen, daß er in den späteren Zeilen derselben Anzeige die ihm von dem Meister zur Verfügung gestellten Sonaten besonders hervorhebt, „der mit Recht so berühmte Herr v. Beethoven in Wien habe ihm bereits wichtige Beiträge eingesandt". Endlich erfährt man in Hinsicht auf den Meister aus dem Inserat eine kleine Neuigkeit: Der Verleger finde es für nöthig, anzumerken, daß er, um bei diesem Unternehmen (in Hinsicht auf die aufzunehmenden älteren Werke) niemanden an seinem Recht zu schmälern, von den Originalverlegern dieser Werke das Verlagsrecht vertragsmäßig an sich gebracht habe; an erster Stelle nennt er Eder und das Kunst- und Industrie-Komptoir in Wien als Verleger Beethovenscher Werke. Demgemäß müßte der Komponist also seine beiden Sonaten op. 31 No. 1 und 2 doch noch vorher an andere Verleger abgegeben haben [3]. Schließlich möchte ich hier noch kurz darauf hinweisen, daß die von Ries (S. 88) mitgeteilte, die Korrektur dieser Sonaten betreffende Begebenheit nicht, wie Thayer (Bd. II, pag. 200) annimmt, noch in das Jahr 1802 zu setzen ist, sondern, wie man wohl mit Sicherheit aus einem Briefe an Simrock

[1] Im Kotzebueschen „Freimüthigen" 1803: Literarischer und artistischer Anzeiger, 8. Blatt, pag. 31 ff.

[2] Aus diesen Zeilen dürfte zur Genüge folgen, daß Thayer mit seiner (Bd. II, pag. 269) aufgestellten Behauptung nicht richtig fährt. Er sagt dort als Beweis für Beethovens Popularität: „Im Jahre 1802 wendete sich Nägeli in Zurich, mit Uebergehung aller älteren Komponisten, an ihn um Sonaten, mit welchen er das kostspielige Unternehmen seines ‚Repertoire des Clavecinistes' beim Publikum einführen wollte."

[3] Diese Feststellung steht in Widerspruch zu Ries, der behauptet (S. 87), daß der bekannte Streit zwischen den beiden Brüdern Beethoven daher gerührt habe, daß Beethoven seine beiden Sonaten Nägeli versprochen und auch sein Versprechen gehalten habe, während sie Kaspar an einen Leipziger Verleger verkaufen wollte.

von Kaspar vom 25. Mai 1803 [1] schließen darf, in den Frühling dieses Jahres. Zwar sagt Thayer, daß die Sache erst spät im Frühling 1803 ihren Abschluß fand, doch ist es kaum denkbar, daß Beethoven, dem die Sache äußerst dringlich war, sie solange sich hinziehen hätte sehen mögen.

Nach diesen kleinen Abschweifungen zu unserem eigentlichen Thema!

Clementi, der sich die letzten Jahre des 18. Jahrhunderts in kaufmännische Spekulationen eingelassen, aber mit Longman in London assoziiert, im Jahre 1800 fast sein ganzes Vermögen durch den Konkurs dieses Verlegers verloren hatte, begann kurz darauf einen eigenen Musikverlag und Instrumentenbau, den er in wenig Jahren auf eine ansehnliche Höhe brachte. Um die Mitte von 1802 unternahm er, sein Haus den getreuen Händen seines Partners Collard anvertrauend, eine große Reise nach dem Kontinent, die vorwiegend geschäftlicher Art war, was ihn aber nicht hinderte, sich unterwegs auch pädagogisch zu betätigen. So nahm er denn seinen Lieblingsschüler Field mit und bereiste nacheinander Paris, Wien, Petersburg, wo er seinen Begleiter zurückließ, an dessen Stelle aber Karl Zeuner trat. Mit diesem ging er nach Berlin und Dresden und führte anstatt des in dieser Stadt zurückbleibenden Zeuner einen anderen Schüler, den späteren Dresdner Hoforganisten Aug. Alex. Klengel, mit sich über Prag wiederum nach Wien, wo er gegen Ende des Jahres 1803 eingetroffen sein muß. Hier war es, wo er Beethoven das erstemal von Angesicht zu Angesicht gesehen hat.

Daß es weder im Jahre 1802 noch 1803/4 zu einer Annäherung zwischen beiden gekommen ist, das beweist u. a. Ries S. 101. Nach Thayer (S. 246, Bd. II), der aus Czernys handschriftlichem Nachlaß zitiert, soll Beethoven auf Clementis ihm mitgeteilten Wunsch hin, er würde ihn gerne sehen, diesem haben antworten lassen: „Da kann Clementi lange warten, bis Beethoven zu ihm kommt."

Ries berichtet über die weiteren vorläufigen, allerdings ganz äußerlichen Beziehungen der beiden a. a. O. folgendermaßen:

„Als Clementi nach Wien kam, wollte Beethoven gleich zu ihm gehen; allein sein Bruder setzte ihm in den Kopf, Clementi müsse ihm den ersten Besuch machen. Clementi, obschon viel älter, würde dieses wahrscheinlich auch gethan haben, wären darüber keine Schwätzereien entstanden. So kam es, daß Clementi lange in Wien war, ohne Beethoven anders als von Ansehen zu kennen. Oefters haben wir im Schwanen an einem Tische zu Mittag gegessen, Clementi mit seinem Schüler Klengel und Beethoven mit mir; alle kannten sich, aber keiner sprach mit dem andern oder grüßte nur. Die beiden Schüler mußten dem Meister nachahmen, weil wahrscheinlich jedem der Verlust der Lectionen drohte, den ich wenigstens bestimmt erlitten haben würde, indem bei Beethoven nie ein Mittelweg möglich war."

So verließ Clementi noch im Frühling dieses Jahres die Stadt, ohne auch nur einige Worte mit dem Meister gewechselt zu haben.

Hier ist nun der Ort, an eine Anzahl Briefe, die von Clementi an seinen Londoner Partner Collard gerichtet sind, soweit sie hier von Belang sind, anzuknüpfen. Allerdings hat bereits der bekannte Verfasser der „Piano Forte Sonata" und Uebersetzer des Riemannschen „Musiklexikons" J. S. Shedlock in seiner „Clementi Correspondence" (Monthly Musical Record, August 1, 1902) von diesen Briefen Gebrauch gemacht, aber sie sind leider sogar noch Kalischer, dem Herausgeber von „Beethovens Briefen" (1909), scheinbar ganz unbekannt geblieben, obgleich sie besonders für die Zeit der Kontraktschließung zwischen Beethoven und Clementi manches Hochinteressante bieten.

[1] Beethoven-Briefe an N. Simrock etc. herausgegeben von Leopold Schmidt, Berlin 1909. S. 10. „Wenn Sie die Sonaten welche in Zürich erschienen nachstechen wollen, so schreiben Sie uns damit wir Ihnen ein Verzeichniß von einigen 80 Fehler schicken welche darinnen sind."

Während ein Teil wegen Ablebens seines Besitzers, Rev. Herbert Clementi-Smith, eines Enkels des Komponisten, verschwunden ist oder in unbekannten Besitz überging, wurde mir der andere Teil, aus acht Originalbriefen bestehend, in freundlicher Weise bei Gelegenheit eines Besuches in London von einem anderen Enkel Rev. P. Clementi-Smith zum Gebrauch zur Verfügung gestellt. Daß Clementi bei seinem letzten Besuch in Wien die feste Absicht gehabt hat, mit Beethoven in geschäftlichen Verkehr zu treten, geht aus einem seiner ersten von Shedlock zum Teile wiedergegebenen Briefe hervor. Er war mit Klengel durch die Schweiz gereist — sein Hauptzweck war, wie wir bestimmt wissen, Nägeli in Zürich aufzusuchen — und begab sich sodann auf kurze Zeit nach Leipzig, wohin ihn ebenfalls Verlagsgeschäfte riefen; darauf war Berlin sein nächstes Ziel.

Von Leipzig aus schrieb er am 10. Juni in einem Briefe an Collard folgende uns interessierende Worte, die ich hier aus dem Englischen übersetzt wiedergebe:

„Aber in Bezug auf Beethoven habe ich einen noch besseren Plan als früher, um in den Besitz aller seiner Manuskripte zu kommen; denn da er sich gut steht (er streitet sich weiß Gott mit beinahe aller Welt[1]) — Ich sage, da er sich gut steht mit Härtel, so bin ich mit diesem letzteren übereingekommen, daß er künftig bezüglich aller Kompositionen des Autors kontrahieren wird, und was für einen (annehmbaren) Preis er immer zahlen wird, so werde ich mit ihm auf die Hälfte für das Verlagsrecht in den Britischen Besitzungen übereinkommen. Und wenn er alle an sich bringt, so werden wir, meint Härtel, ohne Zweifel seine Werke für einen annehmbaren, niedrigen Preis besitzen, denn er ist anders sehr maßlos."

Und in weiterem Verfolg desselben Briefes schlägt er seinem Teilhaber vor, drei Sonaten von Wölfl gegen „Beethovens grand sonata in e flat" und eine von Wölfl in c moll aus dem Verlage Nägelis einzutauschen, wovon die erstere natürlich die von diesem Verleger in seinem „Répertoire" damals eben unter der Opuszahl 31 No. 1 veröffentlichte war.

Wenn Clementi zwei Monate darauf noch aus Leipzig die folgenden Worte in einem Briefe an denselben Adressaten schreibt:

„Ihm (sc. Haydn) oder Beethoven zu schreiben, ist jetzt, ohne noch eines Wortes zu bedürfen, seit meiner Rücksprache mit Härtel, überflüssig geworden; denn jetzt werden wir mit wenig Verdruß und viel weniger Kosten alles, was wir wünschen, erhalten."

so sieht man hieraus die endgültige Bestätigung des angestrebten Geschäftes und Clementis volle Befriedigung über den Erfolg. Wie lange die kommerziellen Beziehungen in bezug auf Beethoven zwischen den beiden Verlegern andauerten, ist wohl kaum mehr festzustellen[2]. Ein einziger hierauf bezüglicher, im Original englisch geschriebener Brief der Leipziger an die Londoner Firma — er stammt vom September 1804 — ist noch im Archiv von Breitkopf & Härtel in Abschrift vorhanden. Er lautet, ins Deutsche übersetzt, folgendermaßen:

„Beethoven bietet uns die folgenden vier neuen Werke an:
1. Ein Oratorium kirchlichen Inhalts mit deutschem Text,
2. Eine Symphonie für volles Orchester,
3. Ein Concertante für Violine, Violoncello und Pianoforte mit vollem Orchester,
4. Drei Sonaten für Pianoforte.

Er fordert für diese vier Werke 2000 Gulden, die sich auf £ 157 belaufen. Da das Oratorium uns beiden nicht von Nutzen sein wird, schlagen wir vor, ihm den Betrag von £ 80 für die drei Werke sub No. 2, 3, 4 anzubieten, falls Sie einwilligen, für das Eigentumsrecht davon £ 40 Ihrerseits beizutragen. Wenn Ihnen dieser Vorschlag recht ist, bitten wir Sie, uns davon durch eine umgehende Antwort zu unterrichten und die Form vorzuschreiben, in der Sie Ihr Eigentumsrecht bestätigt wissen wollen."

[1] Diese Worte bilden natürlich einen stillen Hinweis auf seinen mißlungenen Annäherungsversuch.

[2] Siehe hierzu des weiteren: Muzio Clementi and his relations with G. Chr. Härtel of Leipzic, as shown by letters of Clementi by Max Unger (translated by Kurt Krause), Monthly Musical Record, London, 1908, Nov.-Dez.

Die vier in diesem Briefe erwähnten Werke werden die folgenden gewesen sein: 1. Christus am Oelberg, 2. die Eroica, 3. das Tripelkonzert op. 56 und 4., wie Kalischer vermutet, die drei Solosonaten in C (op. 53), in F (op. 54) und in f moll (op. 57). Bei Kalischer (Beethovens Briefe I, S. 139 ff.) findet sich auch der Brief Beethovens vom 26. August 1804 wiedergegeben, worin der Meister diese Werke der Leipziger Firma offeriert. Von allen diesen Kompositionen wurde von ihr jedoch nur das Oratorium, und zwar erst 1811, veröffentlicht.

Ungefähr um die Zeit des Datums des zuletzt erwähnten Briefes befand sich der rührige Komponist und Musikverleger in Berlin, wo er Mitte September die junge Tochter Karoline des dortigen Kantors und Musikdirektors J. G. G. Lehmann heiratete, die er aber nach Verlauf eines noch nicht ganzen Jahres im Kindbette eines Sohnes verlor, und zwar war er noch nicht allzulang von seiner nach Italien unternommenen Hochzeitsreise zurückgekehrt. Tief vom Kummer gebeugt, brach er mit Klengel und Ludwig Berger, der unterdes auch sein Schüler geworden war, nach Petersburg auf, wo ihn die Nachricht vom Tode seines Bruders in Rom traf. Um seine Familienangelegenheiten in dieser seiner Geburtsstadt zu ordnen, machte er sich auf den Weg dorthin und hielt sich in Wien — er fand dort Unterkommen bei Artaria & Co. — unterwegs fast ein halbes Jahr auf: Bereits Ende des Jahres 1806 befand er sich in dieser Stadt, während der bekannte Kontrakt zwischen ihm und Beethoven erst am 20. April 1807 unterzeichnet wurde. Der Vertrag, der bei Thayer (III, Berlin 1879, pag. 10/11) vollständig wiedergegeben ist, enthält, wegen der mangelhaften Kenntnis Clementis in der deutschen Sprache französisch abgefaßt, folgende hauptsächliche Bedingungen:

Beethoven tritt Clementi die folgenden Werke für die britannischen Staaten ab, ohne sich seines Verkaufsrechts für andere Länder zu begeben: 3 Quartette, die vierte Symphonie, die Coriolanouvertüre, das 4. Klavierkonzert, sein Violinkonzert, dieses arrangiert fürs Pianoforte. Clementi wird für diese sechs Werke 200 £ durch das Bankhaus Schuller & Co. auszahlen lassen, „sobald man in Wien die Nachricht von der Ankunft dieser Werke in London haben wird." Sollte Beethoven diese sechs Werke nicht auf einmal liefern können, so würde er von Schuller & Co. nur nach dem Verhältnis der gelieferten Sachen bezahlt werden. Beethoven verspricht, diese Werke nur unter der Bedingung nach anderen Ländern zu verkaufen, daß sie erst nach Ablauf von 4 Monaten, von ihrer Versendung nach England an gerechnet, veröffentlicht werden dürfen, im Bezug auf das Violinkonzert, die Symphonie und die Ouverture, die sogleich abgeschickt werden, nicht vor dem 1. September. Beethoven wird in unbestimmter Zeit drei Sonaten oder zwei Sonaten und eine Fantasie für Klavier um den Preis von 60 £ komponieren.

Ueber die Art und Weise des Zustandekommens dieses auch von Gleichenstein als Zeugen unterzeichneten Vertrags ist erst in dem genannten Artikel J. S. Shedlocks durch einen teilweise mitgeteilten Brief Clementis selbst, der mir auch im Original vorlag, Aufklärung gebracht worden. Ich muß auch dieses wichtige Dokument, soweit es hier von Belang ist, an dieser Stelle wörtlich wiedergeben. Es ist zwei Tage nach dem Kontrahieren zwischen beiden folgendermaßen an Collard abgefaßt:

„Mit ein bischen Klugheit und ohne mir selbst dabei etwas zu vergeben, habe ich kürzlich einen vollen Sieg über diese hohe Schönheit Beethoven gemacht, der mich zuerst auf öffentlichen Plätzen anzugrinsen und mit mir zu kokettieren begann, worin ihn nicht zu entmutigen ich natürlich Sorge trug; ich ließ mich dann mit ihm in ein zwangloses Geplauder ein; am folgenden Tage traf ich ihn auf der Straße. ‚Wo wohnen Sie?' sagte er zu mir; ‚ich habe Sie gar lange Zeit nicht gesehen!' Ich gab ihm darauf meine Adresse. Zwei Tage später fand ich auf meinem Tisch seine Karte, nach des Mädchens Beschreibung in seiner liebenswürdigen Weise von ihm selbst gebracht. Das läßt sich an, dachte ich bei mir. Drei Tage später spricht er wieder bei mir vor und trifft mich zu Hause an. Begreifen Sie da das gegenseitige Entzücken eines solchen Zusammentreffens! Ich gab hübsch Obacht, es zu unseres Hauses Vorteil zu benutzen. Deshalb fragte ich ihn, sobald es der Anstand zuließ und nachdem ich sehr artig einige von seinen Kompo-

sitionen gepriesen hatte: ‚Stehen Sie schon mit einem Verleger in London in Verbindung?' — ‚Nein,' sagte er. ‚Dann nehme ich an, daß Sie mir den Vorzug geben?' — ‚Von ganzem Herzen!' ‚Eingeschlagen! Was haben Sie fertig?' — ‚Ich will Ihnen ein Verzeichnis bringen.' — Kurz nachher kam ich mit ihm überein, drei Quartette, eine Symphonie, eine Ouvertüre und ein neues Violinkonzert, das prächtig ist und das er auf meinen Wunsch fürs Klavier arrangieren will, im Manuskript zu nehmen, und für alles das haben wir ihm zweihundert Pfund Sterling zu zahlen. Das Eigentumsrecht gilt indessen nur für die Britischen Besitzungen. Heute geht ein Kurier ab nach London durch Rußland und wird Ihnen zwei oder drei von den erwähnten Artikeln bringen.

Bedenken Sie, daß er das Violinkonzert selbst arrangieren und so bald wie möglich senden wird. Die Quartette etc. können Sie Cramer oder irgend einem andern geschickten Kerl geben, um sie fürs Pianoforte zu setzen. Die Symphonie und die Ouvertüre sind wunderbar schön, so daß ich denke einen sehr guten Kauf getan zu haben. Wie denken Sie darüber? Ich habe ihn ebenfalls gewonnen, zwei Sonaten und eine Phantasie fürs Klavier zu komponieren, die er unserm Haus für sechzig Pfund zu liefern hat (wohlgemerkt, ich habe mit ihm Pfund, nicht Guineen vereinbart). Kurz, er versprach mir, nur mit mir für die Britischen Besitzungen zu unterhandeln.

Demgemäß, wie Sie seine Kompositionen empfangen, haben Sie ihm das Geld anzuweisen; das heißt, er betrachtet das Ganze als aus sechs Stücken bestehend, nämlich aus drei Quartetten, der Symphonie, der Ouvertüre, dem Klavierkonzert, dem Violinkonzert und dem Arrangement des besagten Konzerts, wofür er £ 200.— zu empfangen hat. Für drei Stücke sollen Sie £ 100 anweisen, und so weiter in dem Verhältnis. Der Vertrag besagt auch, daß Sie, sobald Sie die Kompositionen empfangen, die festgesetzte Summe an die Herren R. W. & E. Lee (in London) zu zahlen haben, die die Herren J. G. Schuller & Co. in Wien ermächtigen müssen, Herrn van Beethoven den Wert der genannten Summe dem Wechselkurs gemäß zu zahlen, und die genannten Herren Schuller & Co. haben denselben dann an die Herren R. W. & E. Lee zurückzuerstatten[1].

Mit Rücksicht auf die Hindernisse durch den Krieg etc. bat ich Beethoven, uns 4 Monate zur Veröffentlichung Zeit zu lassen (nach der Absendung seiner Manuskripte.) Er sagte, er würde an Ihr Haus in französischer Sprache schreiben und die Zeit bestimmen; denn er schickt sie natürlich ebenso nach Paris usw. usw. und sie müssen an demselben Tage erscheinen. — Sie haben auch laut Kontrakt bei passender günstiger Gelegenheit an Beethoven zwei Abzüge von jeder der neuen Kompositionen, die Sie von ihm drucken, zu schicken. — . . ." Am Schluß des Briefes fügt der Schreiber noch hinzu (Beethoven hat ihm wahrscheinlich, während er schrieb, einige von den Sachen abgeliefert): „Herr van Beethoven sagt, Sie möchten die 3 Stücke, die er durch diesen Kurier schickt, am nächsten 1. September veröffentlichen."

Härtel in Leipzig verständigte er ebenfalls unterm 22. April unter anderm von dem Uebereinkommen mit folgenden (im Original italienischen) Worten:

„Beethoven und ich sind endlich gute Freunde geworden. Wir haben einen Vertrag geschlossen, durch den er mir das Eigentumsrecht für die Britannischen Staaten, auf 3 Quartette, eine Symphonie, eine Ouvertüre, ein Violin- und ein Klavierkonzert abtritt. Ich habe diesen Vertrag infolge Ihres Briefes, datiert vom 20. Januar, abgeschlossen, in dem Sie mir sagten, seine Vorschläge wegen des Krieges nicht annehmen zu können. Ich habe ihn gebeten, mit Ihnen für Deutschland etc. etc. zu verhandeln."

Hier sei gleich darauf hingewiesen, daß Thayer, der ja nichts Näheres über das Zustandekommen des Kontraktes zu berichten weiß, seine Mitteilungen über die Geschäftsabschließung mit einem undatierten Brief des Meisters an den späteren Professor Troxler[2] einleitet, der aber, wie der Vergleich mit dem Briefe Clementis lehrt, wohl kaum in jene Zeit zu setzen ist: Beethoven hätte sich danach bereits damals in Baden bei Wien zur Kur befunden und wäre nur zum Zwecke dieses Geschäfts nach Wien gefahren. Die ganze Art und Weise des von Clementi erzählten Uebereinkommens widerspricht offenkundig einer solchen Annahme. Daher ist dieser Brief sicherlich nach der Kontrahierung zwischen beiden geschrieben, vielleicht erst im Jahre 1809 oder gar 1810, wie natürlich auch einen Kurgebrauch Beethovens in Baden vorher anzunehmen kein Grund vorhanden ist.

Aus Varnhagen v. Enses Denkwürdigkeiten (Leipzig 1871, Bd. II, S. 253) ist wenigstens sicher, daß Dr. Troxler im Sommer 1809 in Wien geweilt hat:

„Im Hause von Eskeles lernt' ich zwei berühmte Wiener Aerzte kennen . . . Freiherrn von Qarin, und den angehenden scharfgeistigen, schnell und tief blickenden Malfatti, der ein Schüler der Naturphilosophie mit dem Naturphilosophen Dr. Troxler eng verbunden war. Auf den letzteren hatt' ich es abgesehen, da seine Schriften mir in hohen Ehren standen; doch traf ich nur Einmal mit ihm zusammen, wo er den Stand der Philosophie und ihr Verhältniß zur Heilkunde mit großem Geiste besprach, und mich tadelte, daß ich der letzteren untreu geworden, indem er deren Ausübung weit über alle politische und militärische Wirksamkeit erhob. Mir gefiel sein freier Geist wie sein edles Aeußere, und es that mir sehr leid, daß wir durch Zufall nicht wieder zusammenkamen, er selbst war in Wien als Fremder und dachte ernstlich an die Rückkehr in die schweizerische Heimat."

Wichtig für unsere späteren Betrachtungen ist vor allem der Hinweis Varnhagens auf Troxlers Bekanntschaft mit Dr. v. Malfatti und wohl mit der Familie Malfatti überhaupt, sodann für jetzt die letzten Zeilen, daß der junge Mediziner und Philosoph in Wien als Fremder weile, woraus zu schließen nicht fern liegt, daß er sich bereits 1807 wohl kaum dort aufgehalten hat.

Bereits am 26. April wandte sich Beethoven brieflich an N. Simrock in Bonn und bot ihm dieselben Werke für „den sehr billigen Preiß von 1200 Gulden Augsburger Current" an. „Was den Tag der Herausgabe betrift, so glaube ich für die 3 Werke der ersten Colone den 1. 7br., und für die der zweiten Colone den 1. 8br. d. J. bestimmen zu können[1]." Auch an Ignaz Pleyel, der Ende des 18. Jahrhunderts in Paris einen Musikverlagshandel errichtet hatte, wandte sich der Meister an demselben Tage wie an Simrock. Aber ebenso wie die Unterhandlungen mit ihm[2], scheinen auch die mit dem Pariser Verleger zu keinem positiven Resultat geführt zu haben[3]. Wenn Beethoven kurz nach dem Vertragsschluß am gleichen Tage an zwei französische Firmen schrieb — Bonn galt damals für französisch —, so kann man daraus schließen, wieviel ihm daran lag, seine Werke baldmöglichst veröffentlicht zu sehen. In Wien selbst stand er wegen dieser Werke mit dem Industriekomptoir in Verbindung. Wie ihn das Zustandekommen seines Vertrags befriedigte, kann man aus den Zeilen Beethovens ersehen, die er am 11. Mai — nach drei Wochen nach dem Uebereinkommen — an den Grafen v. Brunswick richtete, wobei er zugleich eiligst um die ihm geliehenen Stimmen der drei Quartette bat, die er Clementi versprochen hatte; diese gehören also mit dem

[1] Das muß wohl umgekehrt heißen, daß Lee ihn an Schuller zurückzuerstatten hat.

[2] Der Brief drückt den Wunsch Beethovens aus, Troxler möge bei seiner Zusammenkunft mit Clementi gegenwärtig sein. Der junge, vielseitige Philosoph und Mediziner sollte wohl den Dolmetscher beider spielen.

[1] L. Schmidt, a. a. O. pag. 15/16.

[2] S. Thayer: Bd. III, S. 14/15, die Antwort Simrocks. Deshalb Beethoven am 13. Juni an Gleichenstein: „Aus dem Briefe von Simrock erhellt, daß wir wohl von Paris — noch eine günstige Antwort erwarten dürfen, sage meinem Bruder eine Antwort hierüber, ob Du's glaubst, so daß alles noch einmal geschwind abgeschrieben wird. —"

[3] Der Brief an Pleyel, welcher im Original ebenso wie der an Simrock nicht von Beethovens Hand, sondern nur von ihm unterzeichnet ist, ist in französischer Uebersetzung veröffentlicht worden von J. B. Weckerlin „Musiciana", Paris 1877, O. Comettant „Und Nid d'Autographes", Paris, 2. Aufl., 1886 und von Kalischer a. a. O. Bd. I, pag. 183/4. Er stimmt — bis auf ein Sätzchen gegen den Schluß hin — sicherlich im deutschen Original mit dem an Simrock an demselben Tage geschriebenen vollkommen überein (das Original ist, wie mir die jetzt noch bestehende Firma Pleyel, Wolff, Lyon & Co. mitteilte, leider nicht mehr vorhanden). — Beethoven dachte sich wahrscheinlich, wenn der eine nicht auf seine Vorschläge einginge, dann vielleicht der andere — aber keiner trat ihnen also näher.

Klavierarrangement des Violinkonzerts sicher zu den drei nachgelieferten Werken: Der Brief Clementis vom 22. April lag, wie es ja in seiner Nachschrift deutlich gesagt wird, einer ersten Sendung mit drei Werken bei.

Dem Kontrakt zufolge mußte nun das Honorar auf die Nachricht hin, daß die Werke in London eingetroffen seien, an Beethoven ausgezahlt werden. Aber wie erstaunt man beim Lesen eines anderen Briefes Clementis, der, wieder aus Wien, am 28. Dezember 1808 datiert, folgenden Anfang besitzt:

„Ich bin ganz erstaunt über Ihr Stillschweigen seit Ihrem Schreiben vom 16. Mai 1807, in dem Sie das Unglück mit Ihrem Feuer schildern sowie die Undankbarkeit von Broadwood.[1] Es wurde mir nach Rom besorgt, wohin ich reiste, um nach dem Tode meines Bruders meine Familienangelegenheiten zu ordnen. Den letzten Winter, Frühling und Sommer, verbrachte ich in Mailand indem ich mich (aus klaren Gründen) vor der vorgenommenen vorteilhaften Reise gehindert sah. Aber warum sind Sie noch nicht unseren Verpflichtungen Beethoven gegenüber nachgekommen? Er ist ganz böse: Aber ich habe ihn beschwichtigt durch die Mitteilung, ich würde nach Wien zurückkehren zu dem Zweck, mit Ihnen wiederum eine Korrespondenz zu eröffnen, um ihn sobald wie möglich bezahlt zu machen. Er sagt, er habe Ihnen, in zwei Sendungen, die 6 übertragenen Werke für den Preis von £ 200 geschickt, nämlich: das Violinconcert, die Symphonie, die Ouverture, 3 Quartette, das Klavierkonzert, das Violinkonzert fürs Klavier arrangirt."[2]

Hier folgt die nochmalige Aufzählung der Bedingungen, die der Vertrag enthielt, woraus mit Bestimmtheit zu schließen ist, daß der anfangs erwähnte, vom 16. Mai 1807 stammende Brief Collards kein Antwortschreiben auf den Clementis vom 22. April d. J. sein konnte, da sich sonst der nochmalige genaue Bericht von dem Kontrakt überflüssig gemacht hätte. Als wichtig für die Sachlage seien gleich noch die folgenden Worte des von mir zuletzt zum Teil wiedergegebenen Briefes mitgeteilt, die sich an die dringende Aufforderung, für Beethoven und für Clementi selbst Geld zu senden, anschließen:

„Aber seien Sie, bitte, möglichst schnell damit, denn wir befinden uns beide in augenblicklichem Geldmangel. So bald als Beethoven sein Geld empfängt, wird er, verspricht er mir, noch einige M.S.S. mehr senden."

Hier soll gleich der nächste, nur mit „September" gekennzeichnete Brief — er ist, wie bereits Shedlock a. a. O. richtig feststellt, natürlich beim Vergleich mit dem vorigen ins Jahr 1809 zu setzen — mitgeteilt werden, soweit er für uns von Interesse ist:

„Nachdem ich für eigene Bedürfnisse und für meine Verwandten in Rom über all mein Geld verfügt hatte und nachdem ich mit verschiedenen Briefen von Beethoven geplagt worden war, der mit allem Nachdruck Geld forderte, kam ich im späteren Ende des letzten Jahres nach Wien — schrieb Ihnen fünf oder sechs unser beider Wunsch ausdrückende Briefe, aber vergeblich — keine Antwort!
— Endlich teilen mir die Herren A. A. Henickstein, Bankiers hier, und Korrespondenten von Herrn Fermin de Tastet & Co., mit, daß das letztere Haus mir für £ 400 kreditiert — aber kein Brief für mich! — In meinem ersten Brief wünschte ich für Beethoven £ 200 zu haben, wenn Sie alle seine M.S.S. empfangen hätten, und £ 200 für mich selbst.[3] Waren das jetzt die £ 400 infolge der ersten Briefe, so würde ich nicht einen Moment zögern, Beethoven die £ 200 zu zahlen. — Wie die Sachen stehen, scheint es mir, daß die £ 400 meinem letzten Brief zufolge da sind, und daß Sie, nachdem Sie nur die Hälfte seiner M.S.S. empfangen haben, ihm £ 100 gesandt haben (gemäß dem Vertrag) und die restierenden £ 300 sind für mich. Aber das erfordert Ihre Aufklärungen. — Eine recht schäbige Rolle haben Sie mich in dieser Sache spielen lassen! — und das mit einem der ersten Komponisten des Tages! — Sie müßten sicherlich im Lauf von 2½ Jahren Mittel und Wege gefunden haben, seine Forderungen zu befriedigen. — Bedenken Sie doch die Folgen einer solchen Handlungsweise! — Verlieren Sie also keinen Moment, bitte, und senden Sie mir ein paar Worte darüber, was Sie von ihm empfangen haben, damit ich die Angelegenheit mit ihm ordnen kann. Beraten Sie mit Herrn Fermin de Tastet über Ihre Antwort, die Sie so freundlich sein wollen, sie in ihr Packet an die Herren Henickstein einzuschließen — aber mit einem halben Bogen guten Papiers. Meine Ansicht über die £ 100 für Beeth. wurde noch bestärkt durch die Nachricht, die Ihr Bruder an Miß Dean hier schrieb. — Hätte ich Geld gehabt, und meine Angelegenheit mit Beethoven geordnet, so würde ich mich lang mit Ihnen so gestanden haben. — Zwei oder drei prächtige Gelegenheiten hatten sich mir angeboten."

Ueber dieses Ausbleiben der Bezahlung findet sich bei Thayer und anderen Biographen so gut wie keine Erwähnung oder Erklärung. Wenn jedoch der erstere einen Brief Beethovens an das Industriekomptoir in Wien, mit dem dieser wegen derselben Werke in Verbindung stand, mitteilt, worin folgende Worte vorkommen:

„Nicht Mißtrauen in Sie führte diesen Vorschlag[1] herbei, nur meine jetzigen starken Ausgaben in Rücksicht meiner Gesundheit, und eben in diesem Augenblick unüberwindliche Schwierigkeiten, da wo man mir schuldig ist, Geld zu erhalten . . ." (Brief vom 23. Juli 1807), so ist damit aller Wahrscheinlichkeit nach, wie bereits Shedlock a. a. O. annimmt, darauf angespielt.

Eine überraschend einfache Aufklärung über die Sachlage gewährt, wenn sie noch nicht geahnt oder zwischen den Zeilen gelesen worden ist, die kurze, in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung", 1832, S. 652, enthaltene Biographie Clementis. Dort heißt es über den uns interessierenden Zeitraum der Jahre 1807—10, den Wunsch, nach seinem Besuch in Rom gleich nach London zurückzukehren, hätte Clementi nicht verwirklichen können, da jegliche Verbindung Londons mit dem Festlande durch den Krieg unterbrochen gewesen sei; nicht einmal Remissen habe er von London erhalten können und er sei genötigt gewesen, von den Schnupftabakdosen und Ringen zu leben, die ihm auf seinen Reisen geschenkt worden waren[2]. Wenn Clementi auch nirgends mit deutlichen Worten Aufschluß darüber gibt, so darf man doch natürlich als sicher annehmen, daß er sich der „unüberwindlichen Schwierigkeiten", die Bestätigung der Ankunft der Beethovenschen Werke in London nach Wien zu erhalten, wovon laut Vertrag die Auszahlung des Geldes durch das Bankhaus Schuller & Co. abhängig war, wohl bewußt gewesen ist[3]. Deshalb in seinem Briefe vom 28. Dezember 1808 die wiederholte Mitteilung der schon früher berichteten Bedingungen und sein — vielleicht nicht wörtlich aufzufassendes — Erstaunen über das Ausbleiben von Korrespondenzen aus London, deshalb hier auch eine Bezeichnung des Briefes mit: „Copy or Duplicate", sowie endlich in jenem anderen vom September 1809 außer mancher darin enthaltenen anderen Andeutung eine als Randbemerkung stehende Aufforderung:

„Schreiben Sie zwei oder drei Briefe hintereinander, damit wenigstens einer mich erreichen möge."

Die vollständige Lösung des Knotens hat wenigstens nicht allzulange mehr nach dem Zeitpunkt, in welchem wir stehen, auf sich warten lassen. Man könnte allerdings glauben, daß sie im letzten Viertel des Jahres 1809 oder noch kurz zuvor zu setzen sei, da es nahe liegt, zu denken, daß Clementi, während noch sein Brief auf dem Wege nach England war, mittlerweile endgültige Nachrichten von dort erhielt; war doch bereits die Bestätigung eines Kredits von 400 £, den ihm das Londoner

[1] Bekannte Klavierfabrik in London.

[2] Das dritte nachgelieferte Werk war also, wie sich aus dieser Anordnung ergibt, das Klavierkonzert.

[3] Zwischen diesem und dem von uns zuletzt mitgeteilten Briefe fehlen also, wie auch der Anfang dieses Schreibens andeutet, eine ganze Anzahl anderer.

[1] Aus allem erhellt, daß Beethoven sich eine Summe Geldes vom Industriekomptoir für seine Werke vorauszahlen lassen will.

[2] Ich bin durch die persönliche Einsicht in die Clementi-Briefe in dieser meiner Ansicht, die ich bereits, allerdings mit Vorbehalt, in meinem Artikel „Muzio Clementi and his relations with G. Chr. Härtel etc." (a. a. O.) vertreten habe, so bestärkt worden, daß ich nicht den geringsten Zweifel mehr an ihrer Richtigkeit hege. Verf.

[3] Es scheint auch, daß sich die Londoner Firma, die am 20. März 1807 durch ein großes Brandunglück gewaltige Summen verloren hatte, in Geldschwierigkeiten befand.

Bankhaus Fermin de Tastet & Co. durch das Wiener A. A. v. Henickstein[1] gewährte, an dieses letztere ergangen, so daß einer Abhebung der Summe nichts im Wege stand. Für den Kaufmann Clementi handelte es sich nun nur noch darum, selbst eine schriftliche Bestätigung in der Hand zu haben und zu erfahren, wie seine Partner über das überwiesene Geld verfügt wissen wollten — ob sie, im Besitze sämtlicher Beethovenschen Manuskripte, diesem die kontraktlichen £ 200 zudachten oder, nachdem etwa die zweite Sendung infolge des Krieges seinen Bestimmungsort nicht erreicht hatte, nur die Hälfte dieser Summe. (Wenigstens erscheint diese Deutung der Situation als die einleuchtendste.) Wir sind hier indessen doch noch instand gesetzt, durch ein schriftliches Zeugnis Beethovens unsere Annahme, daß die Sache wenigstens überhaupt beigelegt worden ist, zu erhärten, und zwar besteht es in einem undatierten Brief an Gleichenstein, den Thayer in seinem Rückblick auf die Jahre 1807—09 und mit ihm Kalischer in das Jahr 1807 verlegt, wo er jedoch sicher mit einigen nachfolgenden am unrechten Ort steht. Das Schreiben (Thayer, Bd. III, pag. 104/5), in dem Beethoven eine äußerst gute Laune an den Tag legt, berichtet anfangs von einer Geldsendung von 300 fl. an den Adressaten, von einer Bezahlung seines (Beethovens) Schneiders Lind, die ebenfalls 300 fl. beträgt, überhaupt müssen seinem Verfasser an dem Tage reichliche Mittel zur Verfügung gestanden haben, wenn er schreibt:

„Mache mir nur zu wissen, ob Du mehr brauchst und wie viel?? so schicke ich's gleich."

Bald folgt die nähere Erwähnung der Geldquelle:

„Joseph Henickstein[2] hat mir heute das Pfund Sterling zu 27 fl. und einem halben ausbezahlt und ladet Dich und mich sammt Clementi auf Morgen zu Mittage ein . . ."

Dieser Brief ist so gut gelaunt abgefaßt, daß es unmöglich ist, zu glauben, Beethoven habe sein Geld nicht voll ausgezahlt erhalten, ganz abgesehen davon, daß er dies sicherlich Gleichenstein, der ja damals, wie aus allem ersichtlich ist, sein geschäftlicher Vertrauter war, mit einigen grimmigen Worten hätte wissen lassen. Daß dieser Brief nicht vor Herbst 1809 angesetzt werden kann, wissen wir aus unseren bisherigen Betrachtungen. Das bestimmtere Datum aufzuweisen, kann aus gewissen, erst später klar ersichtlichen Gründen jedoch erst im zweiten Teil der vorliegenden Studien geschehen, weshalb sich der Leser so lange gedulden möge.

Das oben erwähnte Zusammentreffen bei Henickstein fand übrigens nicht an dem festgesetzten Tage statt — Beethoven mußte gleich am anderen Morgen für sich und Gleichenstein wegen Vorsprechens beim Erzherzog Rudolf abschreiben —, sondern ist wahrscheinlich später nachgeholt worden. —

Unsere bisherigen Betrachtungen sind schwerwiegender, als man denken könnte: sie gewähren nicht bloß nähere Einblicke in einen wichtigen Teil der geschäftlichen Beziehungen Beethovens zu jener Zeit, sondern sie lassen die Jahre 1807 und 1808 bis ins Jahr 1809 hinein für ihn in einem Lichte erscheinen, in dem noch keiner unserer Beethoven-Biographen und -Kenner sie betrachtet hat, und sind zugleich geeignet, einen Vorwurf, den man Beethoven wegen einiger gegen seinen Bruder Johann gerichteter Worte gemacht hat, wenn auch vielleicht nicht ganz zunichte zu machen, so doch bedeutend abzuschwächen.

Es handelt sich hier um den Brief Beethovens an Gleichenstein, den Thayer gegen das Ende des Jahres 1807 gesetzt hat[3]. Die uns hier interessierenden Zeilen sind folgende:

„Meinem Bruder kannst Du sagen, daß ich ihm gewiß nicht mehr schreiben werde. — Die Ursache warum, weiß ich schon, sie ist diese, weil er mir Geld geliehen hat und sonst Einiges ausgelegt, so ist er, ich kenne meine Brüder, jetzt schon besorgt, da ich's noch nicht wiedergeben kann, und wahrscheinlich der andere, den der Rachegeist gegen mich beseelt, auch an ihm — das Beste aber ist, daß ich die ganzen 1500 Gulden aufnehme (vom Industriekomptoir) und damit ihn bezahle, dann ist die Geschichte am Ende — der Himmel bewahre mich, Wohlthaten von meinen Brüdern empfangen zu müssen. — Gehab' Dich wohl etc. . . ."

Thayer knüpft hieran die aufrichtige Bemerkung, daß von allen bekannten Briefen Beethovens ihn wohl keiner mit so großem Bedauern erfülle, wie dieser, der „gerade zu der Zeit geschrieben wurde, in welcher die Kontrakte mit Clementi, dem Kunst- und Industriekomptoir und Simrock ihm reichliche pekuniäre Hilfsquellen verschafft hatten, die ohne Zweifel durch ein anständiges Honorar aus den Einkünften der Liebhaberconcerte vermehrt worden waren". Er fährt fort:

„Freilich war der Brief nur für Gleichensteins Augen bestimmt; aber es ist traurig, zu sehen, wie der große Meister selbst in einem Augenblicke von Aerger und übler Laune und in der Verborgenheit vertraulicher Freundschaft seine eigene Würde in einem so hohen Grade vergessen und in so ungerechter Weise über seinen Bruder Johann schreiben konnte, dessen Forderung gerecht war und dessen künftige Laufbahn gerade damals von der Bezahlung derselben abhing."

Die Einblicke, die unsere Zeilen in die geschäftlichen Angelegenheiten Beethovens zu jener Zeit gewähren, belehren uns indes, daß seine pekuniäre Lage nicht eben glänzend gewesen sein mag. Zwei von den von Thayer herangezogenen Hilfsquellen fallen ohne weiteres weg: Der Kontrakt mit Clementi, den dieser eben erst so spät erfüllen konnte, und jener mit Simrock, weil er überhaupt niemals existiert hat. Käme betreffs der Verlagseinkünfte nur noch das Wiener Industriekomptoir in Betracht. Von diesem sollte er, wie unser letzter, an Gleichenstein gerichteter Brief angibt, im ganzen 1500 Gulden erhalten (da dies 300 Gulden mehr sind, als um welchen Preis er die sechs Werke, Simrock und Pleyel, anbot, vielleicht für einige Werke mehr, was jedoch nebensächlich ist). Von diesem Gelde ließ er allem Anschein nach bereits am 23. Juli[1] durch Gleichenstein einen Teil abheben, dem dann gegen Ende des Jahres der Rest folgte („Das Beste aber ist, daß ich die ganzen 1500 Gulden aufnehme")[2]. Daß endlich die von Thayer herangezogenen Liebhaberkonzerte dem Meister viel eingebracht haben, ist wohl schwerlich zu glauben. Sicher anzunehmen ist, daß die Direktion derselben — der Eintritt war gratis! — wegen ihrer großen Opfer bereits für den zweiten Winter von einer Fortsetzung des Instituts absehen mußte. Man sieht, daß die Honorare der Mitwirkenden nicht allzuhoch gewesen sein können; vom letzten der Konzerte, an dem bekannten Ehrentage Haydns, dem 27. März 1808, steht übrigens fest, daß die Solisten unentgeltlich mitwirkten. So wird denn auch diese Hilfsquelle nicht sehr golden für Beethoven geflossen sein. Und auch seine sonstigen, aus anderen Kompositionen gezogenen Einnahmen sind, soweit das jetzt beurteilt werden kann, nicht erheblich gewesen: Es sind im Jahre 1807 die Sonate op. 57, die c moll-Variationen und das Concerto concertant op. 56 (alle vom Industriekomptoir verlegt), im Jahre 1808 außer ein paar Liedern nichts und 1809 dann wieder mehr (eine Sonate, zwei Trios, die fünfte und sechste Symphonie und ein Lied) veröffentlicht worden; eine Anzahl Arrangements von Beethovenschen Werken, die im Jahre 1807 außer-

[1] Weshalb jetzt dieses Bankhaus in Frage kommt, ist unbekannt; in dem von uns mitgeteilten Briefe an Collard vom 22. April 1807 werden (wie im Kontrakt) J. G. Schuller & Co. genannt, die mit R. W. & C. Lee in London korrespondierten.

[2] Der älteste Sohn des Barons A. A. Edlen v. Henickstein, jenes Wiener Bankgeschäftes.

[3] Kalischer vielleicht mit ebensoviel Berechtigung in den Juni oder Juli 1807.

[1] Thayer, III. Bd., S. 17.

[2] Hierher gehört noch ein kurzer Brief Beethovens an Gleichenstein, den nur Kalischer (No. 142) gibt und natürlich auch ins Jahr 1807 verlegt:

„Ich denke — Du läßt Dir wenigstens 60 fl. über die 15 hundert bezahlen, oder wenn Du glaubst, daß es mit Deiner Rechtschaffenheit bestehen kann — die Summe von 16 hundert — ich überlasse Dir's jedoch ganz, nur muß Rechtschaffenheit und Billigkeit Dein Pol seyn, wonach Du Dich richtest."

dem gedruckt wurden, haben dem Meister sicherlich so gut wie nichts eingebracht, zumal sie wohl meist von anderer Hand herrührten. Selbst wenn ihm noch einige andere, Thayer unbekannte Einkünfte in den ersten beiden dieser Jahre zugeflossen wären, so hätte er damit doch nur den nötigsten Lebensunterhalt decken können. Daß es endlich mit seinen Finanzen, kurz bevor der Vertrag mit Clementi zustande kam, sehr schlecht stand, beweist ein Brief an den Fürsten Esterhazy vom 23. Juli 1807, in dem er sich wegen der Verzögerung in der Komposition einer versprochenen Messe folgendermaßen entschuldigt:

„— außerordentliche vortheilhafte Bedingungen, die mir von London gemacht wurden, als ich das Unglück hatte, mit einem Benefice-Tag im Theater durchzufallen und die mich die Noth mit Freuden ergreifen machen mußte, verzögerten die Verfertigung der Messe . . .“

Zieht man alle diese Bestätigungen pekuniären Mangels in den in Frage stehenden Jahren in Betracht und gedenkt man noch der besonderen Ausgaben, die eine Krankheit von längerer Dauer für den Arzt und seine Kur in Baden bedingten, so sind alle diese Umstände wohl geeignet, jenes harte Urteil über seine Brüder, das sicher stark unter einem davon ausgehenden seelischen Druck stand, bedeutend herabzumildern. —

Ganz kurz sei schließlich noch auf die Veröffentlichung der mit Clementi vereinbarten Werke in Deutschland eingegangen. Wir wissen, daß diese das Wiener Industriekomptoir besorgte, wissen aber auch den Zeitpunkt der Publikation. Kontraktlich, wie auch nach den Briefen an Pleyel und Collard, war dieser Zeitpunkt auf den 1. September 1807 für die eine Abteilung, auf den 1. Oktober dieses Jahres für die andere Abteilung der Werke festgesetzt. Da die Werke überall an ein und demselben Tage herauskommen sollten, traten natürlich mit den Londoner Hindernissen ebenfalls Verzögerungen in Wien ein. So kam denn hier im Jahre 1807 keines der Werke heraus, 1808 die drei Quartette, die Coriolan-Ouverture (angezeigt am 9. Januar in der Wiener Zeitung, weshalb also vielleicht auch das letzte Ende von 1807 für die Veröffentlichung angenommen werden könnte), das Klavierkonzert und das Klavierarrangement des Violinkonzerts (angezeigt ebenda am 10. August), endlich 1809 die Symphonie und das Violinkonzert selbst (im März angezeigt, alles nach Thayer).

Die geschäftlichen Beziehungen zwischen Beethoven und Clementi scheinen nachher nicht weiter fortgesetzt worden zu sein. Bereits früher hatte Beethoven mit dem Edinburger Musikverleger Thomson in Verbindung gestanden, der gerade kurz vor der Zeit, als die Verpflichtungen zwischen Beethoven und Clementi geregelt wurden — gegen Ende 1809 —, seine Beziehungen zu dem Wiener Meister wieder aufnahm. Clementi jedoch verließ Wien, sobald es ihm möglich war, und gelangte endlich nach achtjähriger Abwesenheit von London im Sommer 1810 wieder in dieser seiner zweiten Heimat an. Als er das nächste und letzte Mal die Donaustadt besuchte — es war im Sommer 1827 bei Gelegenheit einer Kur in Baden bei Wien — da war der Meister bereits heimgegangen.

Unsere Künstler.

Eugen Haile.

WENN in unseren Tagen, wo ein Max Reger im Konzertsaal und ein Richard Strauß auf der Bühne die Technik des musikalischen Gedankens mit einem geradezu unglaublichen Können vielleicht bis an die Grenze der Möglichkeit erreicht haben, wenn in dieser Zeit des gewaltigen Ringens um immer neue Steigerungen der musikalischen Ausdrucksmittel ein junger Komponist uns in aller Stille einfache schlichte Strophenlieder beschert nach ebenso anspruchslosen, und doch warm empfundenen Gedichten, so verdient er schon um dessentwillen die Beachtung und Aufmerksamkeit aller Musikfreunde. „Ein'n Kuß auf den Mund, auf den Hut eine Blüt'! Ade, mein fein's Liebchen, daß Gott dich behüt,“ so singt der poesievolle Schwabe Ludwig Pfau und sein Landsmann Eugen Haile findet dafür frische und warme Töne echter Volkslyrik. Helle und frohe Melodien in Dur schlägt er in seinen Volkstümlichen Liedern an, dazwischen auch herbe Klänge vom Scheiden und Meiden, das die Leser der „N. M.-Z.“ schon kennen, und in Moll das viel gesungene Abschiedslied von Ludwig Uhland: „Was klinget und singet die Straße herauf.“

Eugen Haile ist in Ulm an der Donau geboren. Die ehemalige freie Reichsstadt mit ihren winkligen Gassen und alten Mauern und Türmen bot der lebhaften Phantasie eines aufgeweckten Knaben reiche Anregung. Das herrliche Münster mit seinem hochaufragenden Turm beherrscht die Stadt als Wahrzeichen stolzen und geraden Bürgersinns. Ein empfängliches Herz konnte sich da wohl dem Zauber lyrischer Stimmungen öffnen, denen der Knabe zuerst auf seiner Violine beredten Ausdruck verlieh. Trotz des bescheidenen Unterrichts, den er in seiner Heimatstadt genoß, übte sein Spiel schon damals auf die Zuhörer eine eigenartig fesselnde Wirkung aus. Die nächste Ausbildungsstufe war der Besuch des Konservatoriums in Stuttgart. Die soliden Grundlagen der Technik, die theoretische Vorbildung in Harmonielehre und den übrigen Musikwissenschaften konnte er sich hier in gründlichem Studiengang wohl aneignen. Allein der freie Schwung der musikalischen Empfindung, der nach eigenen Ausdrucksformen sucht, findet in dem Geist der in klassischen Bahnen sich bewegenden Akademien nicht immer die für den Komponisten entsprechende Förderung. Haile entschloß sich, nachdem er noch einige Jahre in fruchtlosem Kampf zwischen alten und neuen Idealen gerungen hatte, nach Amerika zu gehen, und sich dort einen Boden für seine Kunst zu schaffen.

Die Gefühle, die ihn während dieser unsteten Zeit des Tastens und Zweifelns bewegten, werden wohl am besten gekennzeichnet in dem von ihm komponierten Gedicht „Jugend“ von A. Petöfi:

Mit kalter Ruhe sagen mir
Die alten Herrn:
Du bist ein wilder, dummer Bursch —
Besinnung lern'!
Das Alter ist nur Lebens-Widerhall —
Was kümmert mich solch hohler Töne Schall?
Wild bin ich; das ist wahr. Und dumm?
Auch das kann sein:
Nicht zieh' ich den Verstand zu Rat,
Das Herz allein.

Das bisherige Schaffen Hailes zeichnet sich weniger durch numerische Fülle als durch Gediegenheit der Einzelleistungen aus. Die peinliche Gewissenhaftigkeit, die jeden echten Künstler beseelen sollte, daß er seine Schöpfungen nur dann herausgibt, wenn sie wirklich erlebt und unabänderlich dastehen, ist Haile in hohem Maße eigen. Diese Hintanstellung von materiellen Rücksichten gegenüber der künstlerischen Verantwortung darf einem zeitgenössischen Komponisten wohl zur Ehre angerechnet werden. Und wenn weiter die Technik allein auch nicht die schöpferische Begabung ausmacht, so wäre umgekehrt die Verachtung der modernen Ausdrucksmittel ein Fehler, der sich schwer rächen und einen Erfolg, wenn nicht überhaupt unterdrücken, so doch lange hintanhalten müßte. Diese Klippen hat Haile im allgemeinen glücklich zu vermeiden verstanden. Kleinere Schwächen im Sinne eines Hervortretens äußerlicher Technik sind auch bei ihm vorhanden; anderseits werden vielleicht stark modern empfindende Naturen bei einigen seiner einfach gehaltenen Lieder einen gewissen Mangel an Farbenreichtum und Modulation rügen wollen. Aber der überwiegende Teil seiner Leistungen ist frei von Extremen nach der einen oder anderen Seite.

Aus der ersten Stuttgarter Zeit stammen eine ganze Reihe seiner beliebtesten Lieder. Wir nennen hier besonders den *„Herbst“*, *„Im zitternden Mondlicht“*, *„Frühlingsnahen“*, *„Blümlein zart vom Sturm verheert“*, die *„Volkstümlichen Lieder“* usw. Es schließen sich an die *Fünf Lieder* nach Gedichten von *Martin Greif*, für dessen Lyrik Haile eine besondere Vorliebe hegt. Darunter finden sich das stimmungsvolle *„Schallendes Hämmern“* und eine seiner besten Eingebungen: die *„Werkeluhr“*. Das wunderbare Ineinanderfließen von Text und Musik macht dieses Lied zu einem wahren Kabinettstück unserer modernen Vokalkomposition. Freud und Leid des schaffenden Künstlers spiegelt sich wider in dem *Zyklus von acht Liedern*, dessen Melodien überwiegend von dem stürmischen Feuer jugendlicher Begeisterung getragen sind. Das oben erwähnte Gedicht von Petöfi ist bezeichnend für den Grundton, der sich durch den ganzen Zyklus hindurchzieht. In dem neu erschienenen *„Es regnet“* kehren die gleichen Gefühle wieder, während im *„Weihnachtslied“* das musikalische Empfinden ergreifende Töne voll inniger Zartheit und Reinheit findet.

In der Wahl seiner Texte beweist Haile einen feinen gewählten Geschmack. Martin Greif, L. Pfau und Ludwig Uhland sind bereits erwähnt. Dazu gesellen sich Namen wie Storm, Hölderlin in zweiter Linie, Busse u. a.; auch Goethe und Schiller fehlen nicht. Ganz besonders versteht er es auch, durch einen eigenartigen Rhythmus überraschende Wirkungen zu erzielen; Beispiele dafür sind „*Soldaten kommen*" und der noch nicht im Druck erschienene „*Fahrende Musikant*". Man muß Haile selbst gehört haben mit seiner melodischen Stimme, die ihm gestattet, bei kleineren Konzerten den Gesangsvortrag und die Begleitung seiner Kompositionen selbst zu bestreiten: er versteht es wohl, sein Publikum stundenlang zu halten! —

Vor mehreren Jahren erschien in der „N. M.-Z." ein Operntext von *Hans v. Wolzogen*: „Viola d'amore". Der tiefgründige Gehalt der Dichtung ist musikalisch nicht leicht zu erschöpfen. Unter den wenigen Komponisten, denen der Text auffiel, war Eugen Haile, der alsbald mit Hans v. Wolzogen in Verbindung trat und heute schon den größten Teil des Textbuches in Musik gesetzt hat. Was an Proben daraus einem kleinen Kreis von Freunden und berufenen Musikern bekannt geworden ist, hat einstimmigen Beifall gefunden, nicht zuletzt bei dem Verfasser des Textes selbst und man darf wohl auf die Vollendung dieser Oper oder besser gesagt dieses Singspiels gespannt sein. Ein früherer Versuch einer Oper ist leider nicht über die ersten Anfänge hinausgekommen; einzelne Arien daraus, die Haile gelegentlich in Konzerten auf das Programm setzte, deuten auf einen schwungvollen romantischen Stil und haben beim Publikum eine oft enthusiastische Aufnahme gefunden.

Noch ein kurzes Wort über das in der heutigen Nummer abgedruckte Lied. „*Ueber den Bergen*" bildet den Abschluß eines Zyklus. Zu voller Wirkung kommt es natürlich erst, wenn nach den unmittelbar vorangehenden leidenschaftlichen Gefühlsausbrüchen diese wunderbar abgeklärte Ruhe einsetzt, freilich mit einer Vertröstung des Glückes auf die Zukunft. Wenn der Komponist auf diesem wiedergefundenen Pfad weiter fortschreitet, so dürfen wir noch Schöpfungen von nicht geringem Wert von seinem Talent erwarten. **Dr. A. D.**

*



EUGEN HAILE.
Nach einem Pastellbild von Agnes Grünewald, Stuttgart.

Elly Ney.

UNTER den Pianistinnen gebührt heute Elly Ney ein Platz in den vordersten Reihen. Die sich noch in aufsteigender Linie bewegende Künstlerin hat bereits eine Stufe erreicht, die sie über das gewiß nicht niedrige Durchschnittsniveau der öffentlich klavierspielenden Weiblichkeit Deutschlands hinaushebt. Es gibt Klavierspielerinnen genug, aber nicht zuviel Künstlerinnen darunter. Schon das ganze Auftreten, die äußere Erscheinung, die Art, sich zu geben, lassen bei Elly Ney auf die Künstlerin von vornherein schließen. Prof. *Otto Dorn* (Wiesbaden) schildert sie: „Elly Ney! Mit dem Namen dieser Pianistin — deren äußere Erscheinung mit dem wirren, blonden Gelock, den ernst sinnierenden Zügen, der kühnen Hebung und Schwebung von Arm und Hand — schon so eigenartig und anziehend berührt, verbindet sich auch immer die Erwartung auf eigenartig-anziehende Kunstäußerung. Denn unter den zahllosen Pianistinnen unserer Tage, die alle gut und glänzend spielen, ist Elly Ney eine der wenigen, die in ihrem Spiel wohl auch Eigenes zu sagen weiß; die bei der lebhaften Erregbarkeit ihres Geistes und Temperaments gleichsam mitschöpferisch an der Schöpfung des Tondichters beteiligt ist, und die manche Geheimnisse zu enthüllen vermag, die anderen verborgen bleiben." Die maßgebende Kritik ist einig in der Wertschätzung dieser Pianistin.

Folgende biographische Notizen mögen ein Bild über ihren Entwicklungsgang geben. Den ersten Unterricht erhielt Elly Ney von ihrer Mutter, einer Schülerin der Professoren Schauseil und Tausch in Düsseldorf. Mit 10 Jahren spielte sie dem Direktor des Kölner Konservatoriums, Franz Wüllner, vor und trat auf sein Anraten sogleich als Schülerin ein, in der ersten Zeit unterrichtet von Karl Böttcher, mit 13 Jahren durfte sie dann den Unterricht von Isidor Seiß, dem Wieck- und Schumann-Schüler, genießen. Im Jahre 1900 erhielt sie den Mendelssohn-Preis in Berlin, absolvierte 1902 das Kölner Konservatorium mit dem Ibach-Preis, konzertierte darauf ein Jahr und begab sich nach Wien, um noch bei Leschetizki und Emil Sauer weitere Studien zu unternehmen, verließ die Meisterschule Emil Sauers mit dem Diplom. Kurz darauf starb Seiß in Köln und Generalmusikdirektor Steinbach berief die Künstlerin als seine Nachfolgerin an das Konservatorium. Nach dreijähriger Tätigkeit verließ Elly Ney diese Stellung, um sich ausschließlich der Konzertkarriere zu widmen. Sie lebt seit drei Jahren in *Schlangenbad* in idyllischer Waldeinsamkeit ganz ihrer Kunst und ihrem Studium. Jetzt im Juli beabsichtigt sie sich mit dem Violinisten *Willy van Hoogstraten* aus Utrecht zu verehelichen. Alljährlich im Sommer veranstaltet Elly Ney einen Meisterkursus in Schlangenbad. Vor allen Komponisten liebt sie Brahms und sie gedenkt, seine Kompositionen in den nächsten Jahren auf dem Podium zu bevorzugen.

Ich möchte nun hier, statt allgemeiner Aufzählung ihrer Qualitäten, als Charakteristik der Künstlerin einen kurzen Bericht wiedergeben, den ich unmittelbar unter dem Eindruck nach ihrem letzten Stuttgarter Auftreten schrieb: „Als Elly Ney vor einigen Jahren zum erstenmal in der schwäbischen Residenz auftrat, konnten wir ein ausgesprochenes Temperament und zweifellose Begabung feststellen und zugleich damit Hoffnungen auf eine gute pianistische Zukunft aussprechen. Elly Ney hat uns nicht desavouiert, sie ist heute eine Künstlerin ersten Ranges, die unter den Pianistinnen keinen Rivalen zu scheuen braucht. Sie erinnert in ihrem Temperament, im Glanz und Schwung des Spiels, in der Kraftentfaltung an die Carreño. Vor allem steckt eine Persönlichkeit in ihr, die sich nun auch nach der zarten, innerlichen Seite entfaltet hat. Ein echtes Empfinden entströmt ihrem Spiel, das reine Gold einer poetischen Seele. Dieser Brahms ist mir persönlich selten in solchem Stimmungszauber aufgegangen. Ein aufs feinste geschliffener Vortrag zeichnete die eleganten, Mendelssohnschen Lieder ohne Worte aus, eine Glanzleistung waren die symphonischen Etüden. Beethovens Es dur-Sonate wurde mit viel Mäßigung und Delikatesse gespielt. Gleich einer tragischen Muse zog Willy Renners Präludium an uns vorüber, dem eine interessante Fuge modernen Stils folgte. Auf Chopin war ich besonders gespannt. Hatte doch Elly Ney auch technische Qualitäten entwickelt (so den ungemein weichen, vollen Anschlag, der außerdem alle Grade bis zum prasselnden Fortissimo beherrschte), die neben den geistigen Vorzügen gerade für den so oft gespielten, aber so ungeheuer schwer zu interpretierenden Komponisten Vorzügliches versprechen. Ich verließ den Saal mit dem gehobenen Gefühl, das die Grandezza Chopinscher Musik wieder einmal erweckt hatte. Elly Ney ist eine hervorragende Pianistin, meine Gedanken durcheilen die Reihen der jüngeren Generation; ich finde keine, die sie überträfe. — Schließen wir unseren Bericht in der sicheren Erwartung, daß der Weg dieser Künstlerin weiter aufwärts führe. Möge Frau Elly van Hoogstraten das zur vollen Reife bringen, wozu Frl. Elly Ney in so glänzender Weise bereits den Grund gelegt hat! **O. K.**

---

8. Generalversammlung des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen

(Sektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins).

EINE Pfingstfahrt nach *Nürnberg*! Wer wollte da nicht mittun! Aber, wenn man zur Versammlung des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins fährt — ob man nun zur akademischen, technischen, Volksschul- oder Musiksektion gehört —, tut's gut, sich nicht zu viel vorzunehmen von Besichtigungen oder sonstigen Kunstgenüssen. Denn das Arbeitsprogramm, das in den drei Feiertagen erledigt werden muß, ist jedesmal riesengroß und die Sitzungen werden oft riesenlang, die Zeit zur Erholung knapp. Trotzdem waren es Festtage in Nürnberg — wenn auch die Burg im Sonnenschein vergeblich lockte — Festtage der Arbeit und des gemeinsamen Schaffens.

Am 3. Juni vereinigte der übliche Begrüßungsabend im schönen Saal des Kulturvereins die von allen Gauen Deutschlands herbeigeeilten Mitglieder und Delegierte, etwa neunhundert an der Zahl (der Allgemeine Deutsche Lehrerinnenverein zählt 26 000 Mitglieder). Er verlief diesmal in besonders froher Stimmung dank des wohlorganisierten und

liebenswürdigen Empfangs der Nürnberger. War doch neben den Darbietungen eines vorzüglich geschulten Frauenchors, der uns unter Leitung von *Karl Hirsch* von Nürnbergs Schönheit sang, Hans Sachs selbst heraufbeschworen zur Begrüßung. Sein launig Fastnachtspiel „Der Krämerskorb", in stilechten Kostümen flott vorgetragen, gab in seiner drastischen Verhöhnung des sinnlosen Streitens um eingebildete Dinge einen beachtenswerten Wink für die folgenden Verhandlungen.

Nach dem den Mitgliedern der Musiksektion übermittelten Berichte des Vorstands besteht der Verband zurzeit aus 40 Ortsgruppen mit beinahe 2000 ordentlichen Mitgliedern, deren Bestrebungen um geistige und materielle Hebung des Musiklehrerinnenstandes sich noch über 1200 außerordentliche Mitglieder angeschlossen haben, wie aus dem Vorstandsbericht (Frl. *Sophie Henkel*, Frankfurt a. M.) hervorgeht. Die Referentin wünscht, daß der Verband jetzt zur nachdrücklicheren Vertretung seiner Forderungen mit anderen Musikervereinigungen Fühlung nehmen solle. Der Kassenbericht (Frl. *Helene Streb*, Darmstadt) zeigt eine günstige finanzielle Lage. Sehr interessant gestalten sich die Ausführungen von Frau *Helene Burghausen-Leubuscher* (Berlin), der Leiterin der Stellenvermittlung, die hier im Auszug folgen mögen: Die Zahl der abgeschlossenen Engagements ist erheblich gewachsen; wenn diese für Außenstehende noch nicht hoch erscheint, so kennt doch jeder Eingeweihte die außerordentlichen Schwierigkeiten, die tausend Klippen, die zu umschiffen sind, ehe ein Engagement glücklich zustande kommt. Ganz glatt geht es fast niemals! Außerdem hat sich ein Mangel an passenden Lehrkräften bemerkbar gemacht; es fehlten vor allem Violinlehrerinnen. Die Stellen, die für Klavierunterricht offen standen, konnten meist gut besetzt werden; nach Gesanglehrerinnen war leider, wie früher, wenig Nachfrage. — Sehr erfreulich ist es, daß sich das Gehalt im allgemeinen gehoben hat; während vor zehn Jahren für Unter- und Mittelklassen 1200 M. der Durchschnitt war, ist jetzt ein Jahresgehalt von 1800 M. keine Seltenheit. Konservatorien und Pensionate in Deutschland stellen die „Hauptkunden" der Vermittelung dar, doch kommen auch häufiger Anfragen aus dem Auslande. Fast ständig sind Unterhandlungen im Gange betreffend Uebergabe einer größeren oder kleineren Unterrichtspraxis in kleineren Städten. In Kenntnis der musikalischen Verhältnisse in der Großstadt, bei der Ueberfülle und Konkurrenz, die dort herrscht, kann man die Musiklehrerinnen nicht dringend genug immer wieder darauf hinweisen, wieviel ersprießlicher und fruchtbringender, wieviel sicherer und einträglicher solch ein Wirkungskreis in einem kleineren Orte ist. Besonders warmer Dank wurde Frau Burghausen für ihre segensreichen Bemühungen von der Versammlung zuteil.

Nach dem Bericht der zweiten Schriftführerin (Frl. *Agnes Ax*, Siegen) über die Gruppentätigkeit kam die Kommission für Schulgesang (Frl. *Agnes Hundoegger*) zu Wort. Sie hat sich eingehend mit der neuen Prüfungsordnung für Gesanglehrer an höheren Schulen in Preußen beschäftigt und Stellung dazu genommen. Eine Herabminderung der theoretischen und kapellmeisterlichen Anforderungen zugunsten der für den Schulunterricht praktisch verwertbaren scheint dringend geboten. Doch wird wohl ein Herantreten in diesem Sinne an die maßgebenden Persönlichkeiten vorläufig erfolglos sein. Als Vorbild wird auf die zweckentsprechende Ausbildung hingewiesen, die das Seminar des Tonika-Do-Bundes in Hannover angehenden Schulgesanglehrern und -lehrerinnen gibt.

Die folgenden Berichte über das Vereinsorgan, das erweitert werden soll, und die Propagandatätigkeit haben mehr internen Charakter. Ein Antrag der Musikgruppe Berlin, der der Propaganda ein neues Feld eröffnen will, findet kein Verständnis und wird nach lebhaften Debatten abgelehnt.

Heißen Meinungskampf ruft auch die Beratung über den in Vorschlag gebrachten Anschluß an den „Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine" hervor. Trotz vieler begründeter Einwendungen zeigt sich schließlich eine Geneigtheit, in ein Kartell mit dem Zentralverband zu treten, da dabei angeblich die Macht der Sektion gestärkt werden würde, ohne daß sie ihre Selbständigkeit einbüßen müsse. Zu einem endgültigen Beschluß darüber kam es noch nicht, da vorher der in Nürnberg anwesende Schriftführer des anderen Verbands gehört werden sollte. —

Die Kommission „Fürsorge für das Alter" (Frl. *Martha Baldauf*, Plauen i. V.) hat wertvolle Arbeit geleistet. Nach Durchsicht der Tarife und Verhandlungen mit über fünfzig Versicherungsgesellschaften ist eine Vergleichstabelle der sieben am besten geeignetsten zusammengestellt worden. Von einer Kollektivversicherung muß man absehen, solange das Versicherungsgesetz für Angestellte in Aussicht steht, das die staatliche Versicherung für alle obligatorisch macht. Es wird aber beschlossen, das reiche, erarbeitete Material in einer „Auskunftsstelle für Altersversicherung" im Interesse der Mitglieder zu verwerten.



ELLY NEY.
Photogr. Blum-Höffert (Köln).

In der zweiten Sitzung wird nach Beendigung der Kommissionsberichte und Erledigung einiger geschäftlichen Anfragen die Vorstandswahl vorgenommen. Das Ergebnis ist die einstimmige Wiederwahl von Frl. *Sophie Henkel*, Frankfurt a. M. (erste Vorsitzende), Fräulein *Hildegard v. Königsthal*, Nürnberg (zweite Vorsitzende) und Frl. *Helene Streb*, Darmstadt (Kassenführerin), als erste und zweite Schriftführerin werden neu gewählt Frl. *Hedwig Ribbeck* (Berlin) und Frl. *Martha Baldauf* (Plauen i. V.). Die Anträge des Vorstands betreffend Beitragserhöhung und Satzungsergänzung wurden wie der der Gruppe Eisenach auf genauere Fassung der Aufnahme-Bedingungen glatt angenommen.

In der eingeschobenen dritten Sitzung am Dienstag mittag wurde zunächst der Vertreter des „Zentralverbands Deutscher Tonkünstler" gehört, der von seiner Seite aus ein Kartell beider Verbände unter Zugrundelegung einer gemeinsamen Prüfungsordnung sehr befürwortete und die Vorschläge seines Verbands darlegt. Nach nochmaliger lebhafter Beratung wird eine Resolution angenommen, die den Vorstand beauftragt, zur Anbahnung eines Kartells mit dem Zentralverband in Verhandlungen betreffs der Prüfungsordnung einzutreten.

Alsdann wurde in ziemlich sechsstündiger Beratung eine Prüfungsordnung für den Verband der Deutschen Musiklehrerinnen festgelegt, die zunächst für die nächsten zwei Jahre volle Gültigkeit hat. Vorläufig ist nur eine Prüfung für Klavierlehrerinnen eingerichtet, für Gesang und Violine sollen in entsprechender Abänderung Bestimmungen folgen. Die Prüfungsordnung steht, ohne die musikwissenschaftlichen Fächer zu vernachlässigen, ganz auf dem Boden der praktisch-pädagogischen Anforderungen des Berufes und verlangt den Nachweis musikalischen Könnens ebenso wie den der rein pädagogischen Ueberlegung und Leistungsfähigkeit.

Der Verband hatte auch zu der Oeffentlichkeit zu sprechen. Im großen Saal des Kulturvereins legte Frl. *Auguste Rathenau* (Dresden) das Material vor, das ihr eine statistische Erhebung zu dem Verbandsthema „Die soziale Lage der Musiklehrerin" geliefert hatte. Ein richtiges Bild gab die Statistik insofern nicht, als nur der vierte Teil der Mitglieder den ausführlichen Fragebogen beantwortet hatte. In außerordentlich klarer und sachlicher Weise, an der Hand des

sorgsam bearbeiteten Materials, zeigte die Referentin die wirtschaftliche Unsicherheit, ja, Not der Mehrzahl der Musiklehrerinnen. Es würde hier zu weit führen, auf die vielen interessanten Punkte einzugehen, die der Vortrag und die anschließende Diskussion aufdeckte. Die Versammlung faßte ihre Meinung in folgender Resolution zusammen:

I. Der Beruf der Musiklehrerin bietet dem größten Teil seiner Mitglieder keine ausreichende wirtschaftliche Existenz.

II. Unsere Aufgabe muß es sein, die bescheidenen Anfänge, die bereits zur Hebung der sozialen Lage der Musiklehrerin gemacht worden sind, fortzusetzen durch:

1. Aufklärung des Publikums (durch Zeitungsartikel, Flugblätter, Elternabende und persönliches Eintreten) über die Anforderungen, die in verschiedener Beziehung an eine Musiklehrerin zu stellen sind,
2. Einschränkung der Ueberproduktion an Musiklehrerinnen durch Zurückweisung ungeeigneter Elemente,
3. Gründliche Vorbildung der in den Beruf Eintretenden,
4. Erstrebung der staatlichen Prüfung für alle Musiklehrer,
5. Altersversorgung.

Am letzten Abend vereinte das offizielle Festmahl, an dem auch der Oberbürgermeister Dr. v. Schuh teilnahm, wieder alle Sektionen des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins. Wer es ermöglichen konnte, fuhr am Mittwoch noch mit den Kolleginnen nach Rothenburg o. d. Tauber, wo Musikdirektor *Schmidt* nicht nur für freundliche Führerinnen durch die reizvolle alte Stadt gesorgt hatte, sondern auch ein richtiges Bach-Konzert als Ueberraschung in der Kirche bereitet hatte; Frl. *Valerie Zitelmann* (Berlin) unterstützte ihn darin durch den Vortrag der Pfingst-Kantate „Mein gläubiges Herze".

So war der Abschied geweiht durch die reinste und schönste Musik, die wir unser nennen; möge s i e auch Schutz und Sporn geben bei der Weiterführung der vom Verbande der Deutschen Musiklehrerinnen in Angriff genommenen Arbeiten. **M. L.**

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Zweite Abteilung.

Aus Tagebüchern und Briefen meiner Weimarer Zeit.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

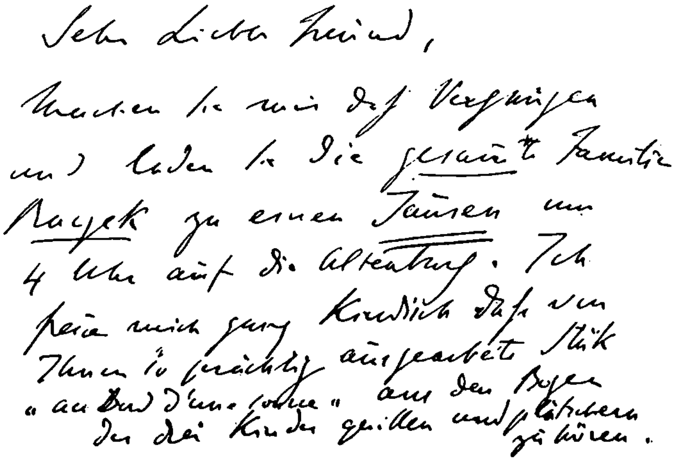
(Fortsetzung.)

Zu Ehren der Anwesenheit des gelehrten Königs Johann von Sachsen war ein großes Hofkonzert angesetzt, zu dem Liszt nur Orchesterstücke, Gesangsoli, und eine Tarantelle für Geige von mir auf das Programm setzte. Als ich gegen Abend nach Hause kam, um mich für das Konzert anzukleiden, fand ich ein Billett von Liszt, worin er mir mitteilte, daß der König etwas von Beethoven und zwar mit Klavier zu hören wünsche. Liszt wählte infolgedessen das große B dur-Trio, was mir gerade nicht besonders angenehm war, da wir selbstverständlich keine Probe mehr davon machen konnten, und ich das Trio noch nie mit Liszt gespielt hatte. Trotzdem gingen die ersten drei Sätze ganz vortrefflich. Als wir nun mitten im letzten Satze waren, zog Liszt plötzlich einen Ring, der ihn genierte, vom Finger, und wollte ihn auf das Klavierpult legen. In der Eile fiel aber der Ring herab, und rollte nun auf dem glatten Parkett durch den ganzen Saal zu den Füßen des Königs, der ihn lächelnd aufhob. Unwillkürlich sah ich, da ich gerade einige Pausen hatte, dem rollenden Ringe nach und — weg war ich. Liszt tremulierte nun einige Takte lang, Coßmann, der auf meinen Einsatz zu antworten hatte, sah mich an, und winkte mir endlich ermutigend zu, und auf gut Glück fing ich denn in Gottes Namen und dank dem gütigen Zufall auch richtig an. Die gefährdete Situation war gerettet und ich atmete frei auf. — Bei dieser Gelegenheit erinnere ich mich, daß mein Kollege und Landsmann *Remény* in Karlsruhe auf der Tonkünstlerversammlung, wo er ein Trio von dem Jenenser Ernst Naumann für Klavier, Geige und Bratsche spielte, in einem der Sätze herauskam, und trotz aller Versuche sich nicht wieder hineinfand. Mit bewunderungswürdiger Kaltblütigkeit zog sich der gute Remény aus der heiklen Position. Er stand einfach auf, ging ans Klavier, und sagte in seinem deutsch-ungarischen Akzent zu dem Pianisten: „Pardon, Sie haben zwei Blätter umgeblättert, wir fangen noch einmal bei dem Buchstaben D an. Der unglückselige Umblätterer, der mit der größten Sorgfalt umgeblättert hatte und sich keiner Schuld bewußt war, war ganz perplex über diese geniale Unverfrorenheit. Es wurde eben nochmals beim Buchstaben D angefangen, und das Odium blieb auf dem unschuldigen Umblätterer sitzen. — Als guten Witz erzählte man, daß Remény, der seinerzeit viel in Ultramagyarismus machte, das Thema der Variationen der „Kreutzersonate" wie folgt spiele:



Eine Familie *Raczeck* aus Böhmen kam nach Weimar. Drei Kinder, ich glaube ein Mädchen und zwei Knaben spielten Geige, und zwar ganz vorzüglich. Liszt hatte die Kleinen ins Herz geschlossen und ließ sich öfters von ihnen vorspielen. Dies brachte mich auf den Gedanken, Meister Liszt eine kleine Freude zu machen und zwar durch Bearbeitung eines Klavierstückes von ihm für drei Sologeigen. Ein mir sehr liebes Stück aus den Pèlerinages: „Au bord d'une source" lockte mich ganz besonders und ich machte mich daran, es zu bearbeiten, eine Arbeit, die zwar sehr schwierig, aber desto interessanter war. Man denke nur, drei armselige Geigen und ein recht kompliziertes Klavierstück! Aber gerade die Schwierigkeit reizte mich, und so machte ich mich kühn an die Arbeit und siehe da, „es gelang".

Ich studierte das fertige Stück den drei Kindern ein, und eines schönen Morgens stellten wir uns vor Liszts Türe auf, und das Stück plätscherte als Ständchen vor Liszt, der ungemein erfreut war. Nach einigen Tagen schrieb mir Liszt folgende Karte:


Sehr lieber Freund,
machen Sie mir das Vergnügen und laden Sie die gesammte Familie Raczek zu einem Jausen um 4 Uhr auf die Altenburg. Ich freue mich ganz kindlich das von Ihnen so prächtig ausgearbeitete Stück „au bord d'une source" aus den Bogen der drei Kinder geigen und plätschern zu hören.

Ich habe das Stück nach sorgfältiger Ueberarbeitung später von Stuttgart aus, bei Schott in Mainz erscheinen lassen, und Liszt, dem ich es sandte, schrieb mir in seiner bekannten Liebenswürdigkeit: „Ich danke Ihnen für diese geniale Künstlergabe."

Wir hatten in jeder Woche im Hotel zum „Erbprinzen" eine Whistpartie mit Liszt, Lassen, Coßmann, Stör, v. Milde, Kapitän Horrocks, Dingelstedt und mir. Es war beschlossen, daß wir den Winter durch, Gewinn und Verlust aufschreiben, um zu sehen, wer am Schlusse gewonnen oder verloren hat. Am Ende des Winters stellte sich heraus, daß Kapitän Horrocks der vom Glück am meisten Begünstigte war. Horrocks gab nun ein glänzendes Souper, zu dem noch mehrere Gäste außer uns eingeladen waren, und bei dem es recht lustig zuging.

Plötzlich kam Liszt auf die ungeheuerliche Idee, daß bayerisches Bier und Allasch (russischer Kümmel) zusammen gut schmecken müsse. Er braute sich von dieser Giftmischung ein Glas und suchte für diesen Genuß noch mehrere von uns zu ködern. Die meisten, darunter auch ich, lehnten dankend ab, und nur Stör und Lassen fielen als Opfer. Die Folgen davon waren fürchterlich. Mit vieler Mühe brachten wir nach Mitternacht Liszt, Lassen und Stör nach Hause. Stör war dieses schreckliche Getränk dermaßen verhängnisvoll geworden, daß er zu Hause angelangt, nicht über den ersten Stock seiner Wohnung kam, und schließlich auf der ersten Stufe des zweiten Stockes liegen blieb. Am andern Morgen gegen neun Uhr kam unser Kapelldiener zu mir, um mir mitzuteilen, daß nachdem Liszt, Lassen und Stör krank sei, ich die Probe zu „Tannhäuser" zu dirigieren hätte.

Im Theater a n g e k o m m e n, kam mir Frau v. Milde entgegen und bat mich, da sie indisponiert sei, ihr im Duett und Finale des zweiten Aktes einige Striche zu machen, welches Ansuchen ich entschieden ablehnte, da ich, wie ich ihr erklärte, die einzige Probe, die ich vom „Tannhäuser" zu dirigieren hatte, nicht dadurch denkwürdig machen wollte, daß ich Striche mache. Ich dispensierte sie von der Probe, und überließ es Liszt, der am anderen Tag wieder wohl war und die Oper leitete, den Wünschen von Frau v. Milde zu entsprechen. In der Tat machte Liszt dann im Finale einen Strich, indem er die zweite Wiederholung des „Zurück von

ihm“ strich, und diese Kürzung auch fernerhin beibehielt; sei es, daß er dies Frau v. Milde zuliebe tat, oder daß er diese zweimalige Wiederholung für undramatisch hielt. —

Der getreue Sekretär Liszts, *Belloni*, machte, mit einigen Ausnahmen, regelmäßig die Konzertprogramme, so daß Liszt erst auf dem Podium erfuhr, was er vortragen sollte und werde. Bei einem Konzert in Altenburg warf er nur einen flüchtigen Blick auf das auf dem Flügel liegende Programm und sah ein Lied von Schubert darauf stehen. Er glaubte, es sei: „Du bist die Ruh'“ und fing an, das Lied zu spielen. Nach einigen Takten sah er sich zufällig den Zettel etwas näher an und bemerkte, daß nicht „Du bist die Ruh'“, sondern „Der Erlkönig“ darauf verzeichnet stand. „Schnell entschlossen,“ erzählte der Meister, „fing ich an, die beiden Lieder zu kombinieren und arbeitete mich dann so nach und nach weiter, bis ich dann den ‚Erlkönig‘ spielen konnte.“ — Ein junger Komponist brachte Liszt eine Komposition von sich. Liszt sah die Partitur durch und sich zu dem Komponisten wendend, sagte er lächelnd, indem er auf eine Stelle hinwies: „Hier müssen aber die Geigen sehr rein spielen, sonst stimmt's.“

Liszt besaß von einem italienischen Komponisten ein sehr interessantes Notenmanuskript. Es war eine riesige Rolle, auf der drei Oratorien übereinander geschrieben waren. Die Oratorien konnten jedes für sich und alle drei mit einmal aufgeführt werden.

Ich glaube, ich war mit einer der ersten, der die Partitur des „*Rheingold*“ gesehen hat. Wagner hatte sie Liszt gesandt und ich erinnere mich noch, welch tiefen Eindruck das Werk und namentlich das Göttermotiv auf uns machte, als Liszt es uns vorspielte.

Nach diesen kürzeren Anekdoten aus Liszts Leben will ich nun zur denkwürdigen Aufführung übergehen:

Der Barbier von Bagdad von Cornelius.

Ich war in der viel und oft besprochenen Premiere (Uraufführung) der Oper als Konzertmeister unter Liszt im Orchester tätig, und kann daher wohl, soweit nach so langer Zeit meine Erinnerungen reichen, als klassischer Zeuge gelten. Vor allem muß ich, allerdings immer unter obigem Vorbehalt, konstatieren, daß von einer „lärmenden Demonstration“ an diesem Abend keine Rede war. Wohl versuchten einige Leute gegen den Beifall, der von dem unbefangenen Teil des Publikums sowohl dem Werke wie den Ausführenden gezollt wurde, durch Zischen zu opponieren, doch wurden sie sehr bald energisch zur Ruhe verwiesen. Das Weimarsche Theaterpublikum war überhaupt viel zu gut gezogen, um sich, besonders in Anwesenheit des verehrten Großherzogs, lärmende Demonstrationen zu erlauben. Der Wahrheit gemäß muß ja allerdings zugegeben werden, daß die Oper von einem großen Teil des Publikums sehr kühl, ja fast ablehnend aufgenommen wurde, und das war nicht zu verwundern. Viele Umstände trugen dazu bei, diese Ablehnung hervorzurufen. Vor allem war, trotzdem schon lange Wagnersche Opern zum ständigen Repertoire des Hoftheaters gehörten, doch die Musik von Cornelius, so herrlich sie auch ist, für das Publikum etwas Fremdes, Ungewohntes, das bei einem erstmaligen Hören kaum verstanden, geschweige denn gewürdigt werden konnte. Hatte doch auch „Lohengrin“ im Anfang in Weimar so wenig Anziehungskraft für die große Menge, daß die so hochsinnige Großherzogin Maria Paulowna zu den ersten Aufführungen stets für dreihundert Taler Billetts kaufte und sie in der Stadt verteilen ließ. — Sodann kam dazu, daß die Titelrolle leider nicht in den richtigen Händen war. Ihr Träger war ja ein recht wackeres Mitglied der Oper und in manchen Partien sogar recht gut, aber zu dieser schwierigen Rolle fehlte ihm sozusagen alles und er wußte weder gesanglich noch darstellerisch den Anforderungen auch nur einigermaßen zu genügen. Es fehlte der Humor, der gerade hier so notwendig ist. Man kann den guten Barbier nicht als eigentliche komische Figur wie etwa den Bartolo in Rossinis „Barbier von Sevilla“ auffassen; die Rolle hat neben ihrer Komik eine gemütvolle, fast ernste Seite. Der originelle, geschwätzige Alte darf nicht zum Lachen, höchstens zu einem behaglichen Lächeln, Schmunzeln reizen, und dem entsprach der betreffende Darsteller ganz und gar nicht. — Der allgewaltige Generalintendant *Dingelstedt* hatte nicht nur für diese Oper, sondern überhaupt für die Oper kein besonderes Interesse, und da er überdies voraussah, daß der „Barbier von Bagdad“ kein die Kasse füllendes Werk sein werde, tat er für die szenische Ausstattung absolut nichts, so daß diese nicht nur als ärmlich, sondern wie man ohne Uebertreibung sagen kann, geradezu als erbärmlich bezeichnet werden mußte. — Liszt war, um nur eins anzuführen, empört darüber, daß für die Truhe, in welche Nurredin gesteckt wird, irgend eine alte Futter- oder Mehlkiste, notdürftig überklebt, auf die Bühne gestellt wurde.

Alles dies hatte Liszt so verstimmt, daß es nicht zu verwundern war, wenn er an dem Abend zerstreut und wirklich kaum so bei der Sache war, wie er es unter günstigeren Umständen gerade diesem Werke gegenüber gewesen wäre. Sänger, Schauspieler, wie auch andere reproduzierende Künstler, haben ihre Abende, wo sie weniger gut disponiert und nicht in vollem Besitz ihrer künstlerischen Qualitäten sind. Liszt befand sich begreiflicherweise an dem Abend in dieser Stimmung und so kam es, daß trotz aller Mühe, die sich der Gesamtkörper (Rosa v. Milde sang ihre Partie geradezu entzückend) gab, die Oper recht schlecht ging, und daß man oft an Entgleisungen schlimmster Art nahe genug streifte. Man kann dies ehrlich gestehen, ohne den Manen Liszts zu nahe zu treten, denn Liszt war gerade ein Dirigent, der sich der Werke, die er leitete, immer mit der größten Aufmerksamkeit und Hingebung widmete, und ganz gewiß der Oper des genialen Poeten und Musikers Cornelius, der einer seiner begeistertsten und ergebensten Freunde war, und den er ganz besonders hochschätzte, alle erdenkliche Sorgfalt hätte angedeihen lassen.

* * *

Ich habe in der letzten Zeit wieder, nach den vielen Jahren, die darüber vergangen sind, die Originalfassung der Oper, die *Max Schillings* in pietätvollster Absicht zur Aufführung brachte, gehört, muß aber offen gestehen, daß ich mich den absprechenden Urteilen gegen die Aenderungen, die *Levi* und *Mottl* an der Oper vorgenommen haben, durchaus nicht anschließen kann. Die Ergänzungen der beiden Meister sind mit so feinem Verständnis, so ganz im Geiste des Komponisten gehalten, daß sie nur bringen, was Cornelius eines Tages vielleicht selbst an seinem Werke vorgenommen hätte. Man bedenke, daß Cornelius in dieser seiner ersten Oper zum erstenmal mit dem großen Apparat des Orchesters arbeitete, und daß er dadurch manches, was er sicher gefühlt hat, noch nicht so zum Ausdruck bringen konnte, wie er es später in seinem „Cid“ getan. In der ganzen Art, wie er h i e r sein Orchester behandelte, in dem ganzen dramatischen Aufbau zeigt es sich deutlich, daß er die an seinem „Barbier“ gemachten Erfahrungen wohl zunutzen verstanden hat. Eine Ehrenpflicht der großen Kunstinstitute müßte es nun sein, auch dieses Werk des Meisters zur verdienten Geltung zu bringen. — Daß übrigens Liszt in richtiger Erkenntnis die Ouvertüre zum „Barbier“ sehr zu ihrem Vorteil uminstrumentiert hat, ist bekannt, und spricht um so mehr für Levis und Mottls dankenswertes Unternehmen.

Der Mißerfolg des ersten Weimarer Abends kränkte Liszt nun dermaßen, daß er sich von da ab grollend zurückzog und keine Oper mehr dirigierte, und auch Cornelius verließ Weimar. Seine zweite Oper „Cid“ hörte ich 1865 bei ihrer Uraufführung in Weimar, wo sie mir trotz einer nicht gerade hervorragenden Darstellung doch einen gewaltigen Eindruck machte.

(Fortsetzung folgt.)

Prager musikalische Nachrichten.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, im nachstehenden die Aufmerksamkeit auf eine neue Institution im Musikwesen Böhmens zu lenken, deren Schöpfer *Rud. Freih. von Procházka*[1] ist.

Durch die Initiative des Statthalters von Böhmen wurde von Procházkas Idee und sein genau skizzierter Plan einer Zentralstelle für musikalische Angelegenheiten des Landes verwirklicht. Das neugeschaffene Musikamt, das seinem Autor gleichzeitig übertragen wurde, soll die immer nötiger werdende Organisation der Musikerstände durchführen helfen, die Reformen des Schulgesanges und der Kirchenmusik in Angriff nehmen, für unbemittelte Witwen und Waisen von Musikern Sorge tragen und sonst eine Aufsichtsbehörde darstellen; es wird die Neugestaltung des Musikprüfungswesens, die Revision von Lehrplänen vorzunehmen haben: sachverständigen Kollegien für den Bereich der Tonkunst, Gutachten über die Bewerbung um Staatsstipendien, Förderung junger Talente; Subventionierung altbewährter städtischer Musikschulen, Förderung der Instrumentenerzeugung (Orgel und Glockenbau-Fragen); Vorschläge zur Aufstellung von Gymnasialorchestern, Arbeitsausschüsse für das Volkslied; Maßnahmen zur Verarbeitung guter volkstümlicher Musik sind die Hauptpunkte des von Freih. von Procházka entworfenen Programmes.

Zwanglos stellen sich da Ideenassoziationen ein; man wird sich an historische Körperschaften erinnern, die ähnliche Bestrebungen hatten. An die mittelalterlichen *Brüderschaften* wird man denken müssen, die sich armer Berufsmusiker annahmen, und an das „*Oberste Spielgrafenamt über die Musikanten*“ (mit Disziplinargewalt); an die *Sängerschulen*, in denen die Musik auch zum Erziehungsmittel wurde; an die späteren *Kapellknabeninstitute* mit ihrer gründlichen Pflege mensurierten Kirchengesanges; an die *Stadtpfeifereien*, die das

[1] Seiner Mitarbeiterschaft konnte sich die N. M.-Z. durch mehr als zwei Dezennien erfreuen.

„fahrende Volk" von ihrer Zunft fernhielten, Pfeifertage (Musikertage) veranstalteten und von Pfeiferkönigen verwaltet und gerichtet wurden. — Eine ganze Menge von kulturellen Werten, die diese Vereinigungen auszeichneten, finden wir den modernen Ansprüchen angepaßt in den Plänen zur Prager Musikzentralstelle wieder. Und es ist ein gutes Omen, daß schon jetzt bei der Kreierung des Amtes gewichtige Stimmen laut wurden,[1] die verlangen, daß diese für die übrigen Kronländer und das Ausland eminent vorbildliche Einrichtung in ein selbständiges k. k. Statthalterei - Departement für Musikangelegenheiten mit Sonderabteilungen für die wichtigsten Fächer ausgebaut werde; denn für eine Persönlichkeit ist es schon heute schwierig, das weite Verwaltungsgebiet mit seinen großen musikalischen Bedürfnissen zu überblicken und zu regieren.

Ein anderes Kapitel über Prager Musikverhältnisse: es könnte umfangreich werden, wenn Licht- und Schattenseiten gleicherweise berücksichtigt würden. Da es an Raum fehlt, verzichten wir hier auf die Tradition gewordenen dunklen Seiten; bleibt also eine weniger Platz raubende Darstellung des Guten, von dem wir wieder nur das Bemerkenswerteste hervorheben wollen. Die *Konzerte* sind im letzten Zeitabschnitt wiederum der Schwergewichtspunkt im Musikleben Prags gewesen. Und unter den Konzertgebern sind es die heimischen großen Chorvereine, der Universitätsgesangverein „Barden", der deutsche Männergesangverein und der deutsche Singverein, anderseits der Kammermusikverein, die sich durch Material, Fleiß, Können und Programme besonders hervortaten. Der „Universitätsgesangverein" brachte u. a. Richard Wagners hier seit Jahren nicht gehörtes „Liebesmahl der Apostel", die Rezitative klar herausgearbeitet, modulatorisch ungemein sicher; Liszts seltenen 18. Psalm und das lebensprühende ganz aparte „Vagantenlied" des noch viel zu wenig gepflegten Deutschböhmen *H. Rietsch*. Das „Vagantenlied" gehört schon seiner burschikosen Unterlage wegen auf das Programm aller deutschen Studentengesangvereine. Am Pult: der verdiente *Hans Schneider*. Für die Würdigung des „Deutschen Männergesangvereins" und des „Deutschen Singvereins" genügt die Nennung seines Dirigenten *Gerhard v. Keußler*. Der Name ist ein Programm. Keußler ist als Reformator der Chöre beider Vereine anzusehen, als eine Erscheinung, die bezüglich der Energie in der Schulung der Sänger, der Geschmackskultur in der Wahl der Werke, des kühnen Wollens und der Erzielung des Erstrebten in eine Reihe mit Siegfried Ochs und Georg Schumann gestellt werden muß. Der Männergesangverein, der heuer sein fünfzigjähriges Bestehen feiern konnte[2] und der Singverein verdanken ihr heutiges Niveau hauptsächlich ihm. Die Programme vom letzten Jahrfünft betonen die klassische Kirchenmusik und die vorklassischen Meister (darunter Palestrina, S. Bach Kantaten, ein Programm mit altniederländischen, altfranzösischen und altdeutschen Villanellen und Madrigalen), ohne die Moderne zu vernachlässigen, die besonders durch Brahms, Bruckner und Mahler („Klagendes Lied") vertreten ist. — Der „Kammermusikverein" hat durch die Präsidentschaftsannahme seitens des ordentlichen Professors für Musikwissenschaft an der deutschen Universität, Dr. *Heinrich Rietsch*, mehr als die Wahrung einer rühmlichen Tradition zu erwarten. Von den acht Konzerten vermochte die Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker und Hofmusiker mit Beethoven, op. 16, und L. Thuille, op. 6, den größten Respekt zu erwecken. Die bliesen „mit Verstand"! — Der „Dürer-Bund", der durch Fernleitung von Wien aus (Dr. Richard Batka) seine Anregung erhält, wartete naturgemäß mit Jung-Wiener-Kunst auf; man hörte staunend E. W. Korngold und sah Jos. Marx und Fr. Mayer; die Lieder des ersteren, die im „Schuberthausverlag" erschienen sein sollen, bekunden Vielseitigkeit; Frl. Flore Kalbecks (Tochter von Max Kalbeck) vornehme Brahms-Auffassung fand man selbstverständlich. — Im Rahmen der Aufführungen des „Klubs deutscher Künstlerinnen" fielen die von Freih. v. Procházka mit aristokratischem Geschmack ausgewählten Mozart-Seltenheiten auf.

Einen Augenblick müssen wir uns nun doch in den schon erwähnten „Schatten" begeben, um die heurigen „Philharmonischen Konzerte" im Neuen deutschen Theater zu zitieren. Es genügt, festzustellen, daß sie im letzten Jahre der Aera Neumann leider zu „Elite"- und Solistenkonzerten wurden und ihrem innern Werte nach einen bedeutenden Niedergang aufzuweisen hatten. Auf die Ursachen dieser traurigen Tatsache einzugehen, erübrigt sich, da der unter der Direktion Teweles gewonnene neue Chef der „Philharmonischen", Kapellmeister *Alex. von Zemlinsky* (früher an der Wiener Volksoper, vordem an der k. k. Hofoper in Wien), durch seine bisherige Tätigkeit und seine hervorragenden Gaben eine würdige Fortsetzung der Reihe Mahler, Muck, Blech, Bodanzky erhoffen läßt. — Die „tschechische Philharmonie" hatte mit Neuerwerbungen wenig Glück und nährte sich viel mit bodenständiger Musik, was ja einigermaßen erklärlich ist; immerhin hätte sich im Laufe von 22 Konzerten der Name Brahms und Bruckner einfügen lassen; auch Reger und Mahler vermißte man diesmal; doch spielen da vielleicht Einflüsse mit, für die man den sonst sehr einsichtigen und vielbewanderten Dirigenten Dr. *A. Zemanek* nicht ohne weiteres verantwortlich machen kann.

Als genußreiche Konzerte seien hier mit Uebergehung der Flut von selbständigen Virtuosenkonzerten, die mit wenig veränderten Programmen in allen Großstädten wieder zu entdecken sind, die wichtigsten der alljährlich wiederkehrenden Prager Veranstaltungen wenigstens dem Namen nach angegeben: das Konzert der „Prager Musikervereinigung", das „Juristenkonzert" und das „Philosophenkonzert", das „Hausarmenkonzert", bei dem das Orchester des Prager Konservatoriums — über dessen Hundertjahrfeier ein eigener Bericht erfolgen wird — viel Rhythmus und Klangschönheit entwickelte. Ebenso mag ein nächstesmal die heimische Pflege der dramatischen Musik erörtert werden. **Erich Steinhard.**

[1] Siehe *I. österr. musikpädag. Konzert* in Wien: Zusatzantrag zu der vom deutsch-böhmischen *Bischof Dr. Grotz* beantragten Resolution am 22. April 1911.

[2] Vergl. Dr. *E. Richnowsky:* „Fünfzig Jahre deutscher Männergesangverein" 1911.

Musikfeste.

I.

Hannover. — Sechstes Litauisches in Insterburg.

DIE Tage des nach dreieinhalb Dezennien wieder abgehaltenen Musikfestes in Hannover sind vorüber. So manches Schöne und Anregende sie gebracht haben — vieles würde anders und besser gewesen sein, wenn ein akustisch geeigneterer Festraum als Bühne und Logenhaus des Königl. Theaters zur Verfügung gestanden hätte. Ob es daher nicht ratsamer gewesen wäre, mit der durchaus nicht eiligen Veranstaltung noch einige Jahre bis zur Vollendung des Baus der geplanten Musikhalle zu warten, ist eine offene Frage. Die Aufstellung des über 100 Musiker zählenden Orchesters vor der bis zum äußersten Hintergrund zurückgeschobenen Sängerschar war, was man auch durch die am zweiten Tage getroffenen, trotzdem aber unzulänglichen Abänderungen wohl einsah, für die allgemeine Klangwirkung geradezu verhängnisvoll. Das Fest begann mit *Weingartners* jüngster E dur-Symphonie, die unter der Leitung des Komponisten trefflich gespielt wurde. Es ist ein frisches, an breit ausgesponnener Kantilene, interessanter Harmonik und geistvoller thematischer Arbeit reiches Werk, dessen zweiter und letzter Satz unmittelbar zündeten. Dieser, geradezu ein Outsider der symphonischen Form, indem er mit einem köstlich instrumentierten Schlußwalzer endigt, erhebt das Leitmotiv der Lebensfreude auf seine höchste Potenz. Die vier Weingartnerschen Lieder mit Orchesterbegleitung, die die Kammersängerin *Lucille Marcelle* sang, standen dagegen etwas zurück, zumal die Sängerin anscheinend nur in der Mittellage ihres dunkel gefärbten Soprans ausdrucksvollere Töne anzuschlagen versteht. Liszts Es dur-Klavierkonzert, von *Moriz Rosenthal* meisterhaft vorgetragen, war eine a priori erfolgte Ehrung des unvergeßlichen Meisters zu seinem bevorstehenden hundertsten Geburtstage. Es folgte dann Beethovens Neunte unter Hofkapellmeister *Gillas* straffer und sicherer Leitung. Unter den Solisten ragten der allzeit erstklassige *Ludwig Heß* und *Rudolf Moest* durch wunderbare Tonfülle und Innigkeit des Ausdrucks hervor. Von Ludwig Heß, dem ja als selbstschaffendem Tonkünstler mehr als jedem andern die verborgensten Fäden des musikalischen Kunstwerks offen liegen, konnte man auch hier wieder mit Schiller sagen: „Wie mit dem Stab des Götterboten beherrscht er das bewegte Herz." Auch die Damen *Neugebauer-Ravoth* und *Erler-Schnaudt* waren als Quartettgenossinnen vorzüglich an ihrem Platze. — Am zweiten Tage, der eine entschiedene Klimax des Erfolges bedeutete, stand *Max Reger* am Pulte, um seine hier bislang nicht gehörten Hiller-Variationen zu dirigieren. Sie lösten nach der grandiosen Schlußfuge einen Beifall aus, der den nach der Weingartnerschen Symphonie gespendeten bei weitem übertraf. In Berlioz' „Fausts Verdammung", unter *Joseph Frischens* Leitung aufgeführt, klang zwar durch veränderte Stellung der Chor voller als am ersten Tage, ganz war aber auch jetzt der Uebelstand nicht beseitigt. *Franz von Naval, Mientje Lauprecht von Lammen, Rudolf Moest, Anton Sistermans* waren die hervorragenden Solisten. — Ein Kammermusikabend im Saale des Tivoli beschloß das Musikfest. Das Berliner *Klingler-Quartett* bot in den Quartetten von Brahms op. 51, Schumann op. 41 und Beethoven op. 74 ganz ausgezeichnete Leistungen, die sich, was Einheit des Spiels anlangt, kaum überbieten lassen dürften. Frau *Preuse-Matzenauer* und der Wiener Tenorist *Paul Schmedes*, den man mit dem Heldentenor *Erik* Schmedes zu verwechseln schien, gewährten durch ihre Liedergaben von Brahms bezw. Hugo

Wolf einen so ausgezeichneten Kunstgenuß, daß sie mit Recht durch reichen Beifall belohnt wurden und durch Zugaben danken mußten. *A. Kl.*

* * *

Das *Sechste Litauische Musikfest* hatte in *Insterburg* eine zahlreiche, dankbare Hörerschar vereinigt. Am Begrüßungsvorabend sang der Tilsiter Oratorienverein, Dirigent Königl. Musikdirektor *Wilh. Wolff*, drei herrliche Lieder von Hauptmann, Rubinstein und Brahms in mustergültiger Weise. Der einheimische Oratorienverein unter Leitung des Festdirigenten, des hiesigen Königl. Musikdirektors *Franz Notz*, unterstützt von Gesangsklassen verschiedener Lehranstalten, führte Glucks Festgesang aus „Iphigenie" auf. Am Sonntag kam Verdis Requiem zur Aufführung, am Montag Faust-Symphonie von Liszt und Peter Cornelius' zweiaktige komische Oper „Der Barbier von Bagdad", konzertmäßig, nach der von Max Hasse wiederhergestellten Original-Partitur (Ausgabe Breitkopf & Härtel). Der Dienstag brachte ein Lieder- bezw. Duettenkonzert der Solisten, die Musikdirektor *Rich. Fricke* auf dem Klavier trefflich begleitete. Etwa fünfhundert Mitwirkende waren es: Verschiedene Gesangvereine aus *Gumbinnen, Stallupönen, Tilsit, Memel* und *Insterburg;* das gesamte *Königsberger* Stadttheater-Orchester, verstärkt durch die Kapelle des Infanterieregiments No. 45 (Obermusikmeister *Heßler*) und einheimische Kräfte. — Die bedeutenden Schwierigkeiten des tiefernsten, gewaltigen Requiems von Verdi wurden glücklich überwunden — technisch, wie auch in dem teils erschütternden, teils feierlichen Vortrag. Das Orchester war gleicherweise den großen Anforderungen der Faust-Symphonie gewachsen. Und dann „Der Barbier"! Hier und da ein wenig lyrisch, in der Hauptsache aber komisch im solistischen und chorischen Pathos — feiner oder drastisch usw. Die Solopartien waren besetzt erstens von zwei ganz außergewöhnlich sangeskundigen Holländerinnen, Frau *Noordevier-Reddingius* (Sopran) und Frau *de Haan-Manifarges* (Alt). Das sind gesunde, edelmetallige, umfangreiche Stimmen! In ihrer Vortragsart liegt musikalisches Verständnis der Auffassung, gestaltende Wärme und vornehme Zurückhaltung. — *Rich. Fischer* (Berlin, Tenor) verfügt, besonders in höheren Tönen, über ein hübsches Organ, erzielt seinen Erfolg aber mehr durch lebendige Wiedergabe, dramatische Deklamation. Er preßt die Töne zu sehr bei größerem Stärkegrad. Kammersänger *Knüpfer* (Berlin) mit edel-klangreichem Baß gab sich weihevoll-ernst im Requiem und mit köstlichem Humor in der gesanglichen Verkörperung des selbstbewußten „Barbier". Im Solistenkonzert am Dienstag feierten durch Lieder eigener Wahl die Genannten förmliche Triumphe. Festdirigent Franz Notz bekam einen goldenen Lorbeerkranz. Begünstigt auch von lachendem Sonnenschein wird das wohlgelungene Fest unvergeßlich bleiben. **Dr. J. H. Wallfisch.**

Kritische Rundschau

Basel. Bei der Aufführung der Symphonia demestica von *Strauß* hatte *Ernst Dohnányi*, der als Gast zugesagt hatte, die ausgezeichnete Idee, Schumanns Kinderszenen für Klavier zur Einleitung zu spielen. Leider mußte das Programm verändert werden, weil der Künstler erkrankte. Sonst aber hatte diese Parallele am besten die völlig verschiedene Absicht der beiden Komponisten gezeigt. Schumann will kleine Genrebildchen im Stil Ludwig Richters bieten, während Strauss das Seelenleben der Familie in epischer Breite auskosten will. Gerade dieser Vergleich könnte den unverständigen Beurteilern des vielumstrittenen Werks zeigen, wie weit sich die Domestica von dem äusserlichen Begriff der Programmusik entfernt, den man ihr böswillig unterschiebt. Nebenbei gesagt, die Aufführung unter Hermann Suters feuriger Leitung war eine glanzvolle und erschöpfend klare. — Daneben konnte ein Werk wie die zweite Symphonie von *Alexander Borodin* in h moll nicht aufkommen. Immerhin ein interessantes Werk, das die nationale Palette fast allzu stark merken läßt. — Sehr gut gefielen die symphonischen Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied von *Walter Braunfels.* — Mit dem englischen Modekomponisten *Edward Elgar* machte die Basler bekannt das Werk Variationen über ein Originalthema für Orchester, seinen darin geschilderten Freunden gewidmet. — Beim zweiten Auftreten der original erfundenen Ouvertüre des „Käthchens von Heilbronn" von Pfitzner offenbarten sich neue Schönheiten des eigenartigen Werks. — Ganz andere Wege geht Max Regers Symphonischer Prolog zu einer Tragödie Op. 108. Die Löwenfaust des markigen Dichters feiert hier große Triumphe. Wie bei vielen Werken Regers ist der Aufbau zu sehr verhüllt. Diesen neuen Werken stand die Wiedererweckung des Concerto grosso in e moll von Händel, verschiedener wunderbarer Gluckscher Sätze, Schuberts Ballettmusik zu Rosamunde, und einer ganzen illustren Reihe von Symphonien Beethovens, Haydns, Mozarts, Brahms' gegenüber. — In den Kammermusikkonzerten ist die Sonate für Klavier (Hermann Suter) und Viola da gamba (Ferdinand Küchler) von Bach, die neue Sonata graziosa für Violine von Hans Huber, das f moll Quintett von César Franck, ausser den klassischen Stücken zu erwähnen, die Hans Kötscher, Eugène Berthoud, Ferdinand Küchler und Willy Treichler mit beneidenswertem Ensemble bewältigten. — *Hermann Suter* führte ausserdem die „Liedertafel" nach Rom, wo sie bei den nationalen Jubiläumskonzerten mit gediegenem Programm mitwirkte — bezeichnend ist, dass die Sänger die italienische Aussprache des Lateinischen lernen mussten, um dem verwöhnten Publikum zu genügen! — und führte mit dem „Gesangverein" den „Samson" von Händel und den „Christus" von Franz Liszt auf. *H. B.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Von den *Bayreuther Festspielen* wird berichtet: Die Leitung des Orchesters haben wieder Hans Richter, Siegfried Wagner, Dr. Karl Muck, Michael Balling, die der Chöre Prof. Hugo Rüdel. Von den Darstellern des „Ringes" seien genannt: Walter Soomer, Leipzig (Wotan), Eduard Habich (Alberich), Heinrich Hensel, Wiesbaden (Loge), Hans Breuer, Wien (Mime), Luise Reuß-Belce, Berlin (Fricka), Lilly Hafgren-Waag, Mannheim (Freia), Ernestine Schumann-Heink (Erda), Jakob Urlus, Leipzig (Sigmund), Ernst Lehmann, Mülhausen i. E. (Hunding), Minnie Saltzmann, Paris (Sieglinde) — diese drei letzten Künstler sind ebenfalls neu für Bayreuth —, Ellen Gulbranson (Brünnhilde), Alfred v. Bary (Siegfried), Hermann Weil, Stuttgart (Gunther), Karl Braun, Wiesbaden (Hagen), Margarete Matzenauer, Berlin (Floßhilde und zweite Norn). Die erste Aufführung des Ringes beginnt am 25. Juli, die zweite am 14. August. — In den 5 Aufführungen der „Meistersinger" (am 22., 31. Juli, 5., 12., 19. August) singen Soomer und Weil abwechselnd den Hans Sachs; Walter Kirchhoff, Berlin, singt den Walter Stolzing, den Beckmesser Heinrich Schulz, Weimar, die Eva Frau Lilly Hafgren-Waag, den David Karl Ziegler, Wien. — Der „Parsival" erlebt sieben Aufführungen, und zwar am 23. Juli, 1., 4., 7., 8., 11., 20. August. Ernest van Dyck und Heinrich Hensel alternieren in der Titelrolle, Anna Bahr-Mildenburg, Wien und Minnie Saltzmann in der der Kundry; Karl Braun und Richard Mayr, Wien, in der des Gurnemanz; Werner Engel, Zürich (neu) und Hermann Weil als Amfortas. Den Klingsor singt A. Schützendorf-Bellwidt; Ernst Lehmann den Titurel.

— Die *Münchner* Festspiele können von dem schwer erkrankten Felix Mottl nicht dirigiert werden. München braucht Ersatzdirigenten. Dazu schreiben die „Münchner Neuesten Nachrichten": „In dieser Stunde der Not richten sich die Blicke vor allem auf *Richard Strauß*, Münchens „längst versöhnten" großen Sohn. Man darf von ihm erwarten, daß Richard Strauß an München größer handeln wird, als einst die Münchner an ihm. Das ganze musikalische München richtet an den Meister die dringende Bitte, wenigstens die Mozart-Festspiele, die in München mit seine eigene Schöpfung sind, zu übernehmen. Den Dienst, den Strauß damit seiner Vaterstadt erweisen würde, würde man ihm nie vergessen. Vielleicht läßt er sich auch bewegen, wenigstens die eine oder andere Festaufführung des Nibelungenringes oder den Tristan zu leiten. Es wäre das nicht nur eine Hilfe, die ihm München zu wärmstem Dank verpflichtet, sondern auch ein Dienst der Freundschaft und Kollegialität gegen Felix Mottl. — (Es heißt, Strauß habe auf die erste Aufforderung hin abgelehnt, da seine Komposition ihn zu stark beschäftigt.) Sollte es nicht gelingen, Strauß auch für einen Teil der Wagner-Festspiele zu gewinnen, so wäre für den Ring vielleicht in erster Linie *Alfred Hertz*, der Leiter der Wagner-Aufführungen an der New Yorker Metropolitan-Oper, ins Auge zu fassen, für den Tristan sein dortiger Kollege *Toskanini*. Beide sind Dirigenten von Weltruf und ersten Ranges." Gut, aber haben wir außer dem von anderer Seite erwähnten Weingartner keine d e u t s c h e n Dirigenten, z. B. den mit München eng liierten Stuttgarter Generalmusikdirektor *Max Schillings?*

— Die im Herbst zu eröffnende „Kurfürstenoper" in Berlin kündet von Novitäten an: „Der Schmuck der Madonna", Oper in drei Akten von Ermanno Wolf-Ferrari (Uraufführung). „Quo vadis?" Oper in fünf Akten nach Sienkiewicz von Nougés. „Der Fünf-Uhr-Tee", musikalisches Lustspiel in drei Akten von Blumer. „Philemon und Baucis", Oper in drei Akten von Charles Gounod. „Iris", Oper in drei Akten von Mascagni. „1870", Oper in 3 Akten von Karl Weis (Uraufführung). „Rahab", Oper von Hermann Frankenstein. „Traumbilder", von Heinrich Heine, Musik von Erik Meyer-Hellmund. Die Oberregie führt Direktor *Maximilian Moris;* Dirigenten sind: Selmar Meyrowitz, Franz Rumpel, Dirk Fock, Dr. Siegfried Prager.

— Gabriele d'Annunzio und Claude Debussy haben eingewilligt, ihr Mysterium „*Heiliger Sebastian*“ im französischen Urtext im November mit der Pariser Darstellung und Ausstattung in einem Berliner Theater aufführen zu lassen. Debussy wird an jedem der drei Aufführungsabende den einleitenden Vortrag halten. Der zweite Akt, der in Paris die heftigsten Erörterungen hervorrief, wurde für Berlin auf ein Minimum gekürzt. So berichten die Zeitungen.

— In *Karlsruhe* ist *Siegfried Wagners* Oper „Banadietrich“, neueinstudiert, gegeben worden.

— In *Zoppot* sind die diesjährigen Waldspiele mit Ignaz Brülls Oper „Das goldene Kreuz“ eröffnet worden. (Wir werden darüber noch berichten.)

— Aus *Wien* wird gemeldet, dass Direktor Gregor bei dem Münchner Maler Julius Diez die Ausstattung für Oskar Nedbals Ballett „Des Teufels Großmutter“ bestellt hat.

— Die Oper Siberia von *Umberto Giordano* in Paris, schon bekannt durch eine italienische Truppe, ist nun auch in der Großen Oper aufgeführt worden.

— Für die „Rosenkavalier-Tournee“ des amerikanischen Managers *J. C. Witney* ist Hofkapellmeister *Fritz Cortolezis* als Dirigent engagiert worden. Witney veranstaltet, von London und New York ausgehend, Aufführungen des Richard Straußschen Werkes, die mit den ersten Kräften besetzt sein werden. Die Tournee, die zunächst für sechs Monate in Aussicht genommen ist, beginnt mit einem eigens zusammengestellten Orchester Ende September in London, wo Strauß selbst die erste Aufführung leiten wird. — Selbst eine große Berliner Tageszeitung ist auf den Unsinn hereingefallen, daß Herr Witney den „Rosenkavalier“ wie die Katze im Sacke gekauft habe, und sehr erstaunt gewesen sein soll, als er erfuhr, daß sein „Glaube“, es handle sich um eine Operette von Oskar Straus (!), irrig sei. Eine betreffende Notiz in besonderer Frisierung (ein Sänger sollte sich geweigert haben, 150mal hintereinander den Ochs zu singen) stammte von Emil Gutmann, Konzertbureau in München, und ging tatsächlich durch einen großen Teil der Presse!

*

— In der *Berliner* Singakademie sollen auch einige Novitäten in der kommenden Saison aufgeführt werden. Ausser Liszts „Graner Festmesse“ stehen Bergers „Totentanz“ und die Offenbarung Johannis, Kapitel 6, von Walter Braunfels auf dem Programm. Friedrich E. Koch ist mit seinem Oratorium „Von den Tageszeiten“ vertreten. Im übrigen ist vorgesehen Georg Schumanns „Totenklage“, Cherubinis Requiem c moll, die Johannispassion, Matthäuspassion, das Weihnachtsoratorium, die „Schöpfung“ und „Nänie“.

— Die „Gesellschaft der Musikfreunde“ in *Berlin* will in der kommenden Saison unter Leitung von Oskar Fried eine Trauerfeier für Gustav Mahler veranstalten. Zur Aufführung kommt die Symphonie No. 2 in c moll mit Schlußchor.

— Der Musikverlag N. Simrock in Berlin hat eine ganze Reihe von Kompositionen des Belgiers *Désiré Pâque*, darunter ein Requiem, erworben, deren Erscheinen im Herbst beginnt.

— Wie aus München berichtet wird, geht das neueste Werk von *Richard Strauß*, eine z w e i sätzige „Alpensymphonie“, seiner Vollendung entgegen. Der Komponist der „Domestica“ besingt nun die Alpen. Der „Berl. Börsen-Kurier“ läßt sich darüber noch berichten: „Echt Straußisch: im Mittelpunkte dieser zwei Sätze steht der Mensch. Im ersten Satz der Mensch als Bewunderer der Natur, im zweiten Satz der Mensch als Grübler, der angesichts dieser gigantischen Naturerscheinung irre wird an Welt und Gott und Religion, der Mensch, der sich selbst als Antichrist dünkt, der wie Faust nach dem Unendlichen forscht und grübelt und schließlich doch vor der Allgewalt der Natur sich beugt und wieder aus dem Widersacher und Grübler der bezwungene Anbeter wird. Diese Grundgedanken sind in der Alpensymphonie in Töne umgesetzt. Der erste Satz ist fix und fertig, er steht in Es dur.“ Es folgt dann eine Schilderung der poetisch-musikalischen Gedanken und Empfindungen, eine Reihe als höchst wirkungsvoll zu bezeichnender Tonmalereien, die jedoch nicht um ihrer selbst willen komponiert scheinen, sondern der großen Idee des Ganzen dienen.

— *Waldemar v. Baußnerns* 3. Symphonie „Leben“ hat Generalmusikdirektor Max Schillings in *Stuttgart* zur Uraufführung angenommen.

— In *Heilbronn* hat der Goethebund eine Reihe musikalischer Körperschaften zu gemeinsamem Wirken vereinigt. Unter Musikdirektor *Edgar Hansen* wurde ein interessantes historisches Konzert gegeben, auf dessen Programm die Namen Senfl, Lassus, Palestrina, Stephani, Bach, Händel, Pergolese, Gluck, Cherubini, Spontini, Spohr und Mendelssohn zu finden waren. Musikdirektor Hansen zeigte sich dabei als geschmackvoller Dirigent.

— Der „Steiermärkische Musikverein“ in *Graz* hat ein *Liapunow*-Konzert veranstaltet, zu dem Prof. Sergius Liapunow aus Petersburg erschienen war, um seine ukrainische Rhapsodie (mit Orchester), seine Sonate und andere Klaviersachen vorzuführen. Außerdem kam die symphonische Dichtung „Jelasova Vola“ für großes Orchester unter Direktor *Rosensteiners* Leitung zur Wiedergabe. Der berühmte jungrussische Meister wurde sehr gefeiert. *J. Sch.*

— Unter Max Fiedlers Leitung sind in den Konzerten des *Boston* Symphony Orchestra zum ersten Male aufgeführt worden: Rachmaninoff e moll-Symphonie; Curry: symphonische Dichtung „Atala“; Gernsheim: „Zu einem Drama“; Scriabin: „Poëme d'extase“; Richard Strauß: „Macbeth“; Busoni: „Tourandot“-Suite; Chadwick: Suite symphonique in Es dur; Debussy: „Rondes de Printemps, Iberia“; Delius: „Brigg Fair“; Enesco: Suite für Orchester, op. 9; Hadley: Rhapsody „The Culprit Fay“; Liadoff: „Baba Yaga“, op. 56; Sibelius: „Der Schwan von Tuonela“; Gilbert: Lustspiel-Ouvertüre über Neger-Themen; Mandl: Ouvertüre zu einem Gascognischen Ritterdrama. — Da könnte man in Deutschland beinahe neidisch werden vor so viel interessanten Novitäten!

KUNST UND KÜNSTLER

— *Von den Theatern.* Zum Direktor des Charlottenburger Opernhauses ist der Direktor des Essener Stadttheaters, *Georg Hartmann*, gewählt worden. Dr. *Otto Neumann-Hofer*, der frühere Leiter des Lessing-Theaters, der der eigentliche Gründer des ganzen Unternehmens ist und nach dessen Plan auch die Wahl des Direktors vorgenommen wurde, wurde zum künstlerischen Beirat gewählt. Er rückt damit in eine ganz besondere für ihn geschaffene Stellung. Georg Hartmann ist in Hannover geboren. Er studierte bei Franz Wüllner und war dann in Köln und in Rotterdam engagiert. Später wirkte er in Königsberg als Oberregisseur unter der Direktion Varena, von wo er die Leitung des Essener Stadttheaters übernahm, die er bereits fünf Jahre führt. Hartmann ist Musiker und hat sich auch mehrfach als Komponist versucht. (Eine Veröffentlichung der „Kurfürstenoper“ sagt, daß die Charlottenburger Oper in ihrer Gründung verfehlt sei, zu kostspielig, nicht rentabel. Es heißt in dem Schriftstück: „Die Gründung der großen Oper von Charlottenburg hätte erst dann einen Sinn, wenn die Kurfürstenoper bewiesen hätte, daß sie künstlerisch unzulänglich ist.“ Das mutet etwas sonderbar an.)

— *Vom Urhebergesetz.* Der in Braunschweig tagende Gastwirtetag beschäftigte sich von neuem mit der Tantiemenfrage, und zwar diesmal in einem versöhnlicheren Sinne als bisher. Man scheint zu einem Kompromiß bereit zu sein, wobei es als ein Erfolg der Genossenschaft deutscher Tonsetzer angesehen werden muß, daß man ihren Vertreter, Herrn Rösch, als Sprecher und damit als Verfechter der Tonsetzerinteressen auf dem Gastwirtstage zuließ. — Die Gastwirte sollten den Streit aufgeben, bei dem niemand einen Nutzen hat. Ohne die Werke der b e s t e n Tonsetzer — und die sind in der Genossenschaft — können sie auf die Dauer ihre Konzerte nicht bestreiten. Und das G e s e t z muß respektiert werden!

— *Von den Konservatorien.* Im *Heidelberger* städt. sub. Konservatorium haben zum ersten Male die Prüfungen des Seminars für Musiklehrer und -lehrerinnen stattgefunden. Vom Musikpädagogischen Verbande in Berlin waren als Kommissäre ernannt: Frl. Anna Morsch aus Berlin, Universitäts-Musikdirektor Prof. Dr. Fritz Volbach aus Tübingen. Außerdem bestand die Prüfungskommission aus Direktor Seelig, Direktor Neal, Königl. Musikdirektor Frank, Prof. Dr. Leimbach und Hauptlehrer Lacroix. Die Prüfung erstreckte sich — nach vorhergegangenen schriftlichen Arbeiten — auf das Hauptfach und folgende Nebenfächer: Probelektionen, allgemeine Pädagogik, Musiktheorie, Musikdiktat, Musikgeschichte, Formenlehre, Aesthetik und Akustik. Die sechs Kandidatinnen bestanden das Examen mit bestem Erfolge und erhalten das Diplom des Musikpädagogischen Verbandes in Berlin. — Das Dr. *Hochsche* Konservatorium in *Frankfurt* sendete uns seinen 33. Jahresbericht. 721 Schüler besuchten die Anstalt im letzten Schuljahre. — Jaques-Dalcroze hat dem *Stuttgarter* Konservatorium einen Besuch abgestattet, um von dem Stand des Unterrichts in rhythmischer Gymnastik, der bekanntlich nach seinem System erteilt wird, Kenntnis zu nehmen. Er hat über die erzielten Erfolge seine vollste Befriedigung ausgesprochen.

— *Gedenkfeier.* In der Weimarer Musikschule hat eine *Müller-Hartung*-Feier in Gegenwart hoher staatlicher und städtischer Vertreter stattgefunden. Die Feier gipfelte in der Enthüllung einer Gedenktafel, an der der gegenwärtige Musikschuldirektor v. Baußnern einen Rückblick auf die geschäftliche Entwicklung der Weimarer Musikschule gab.

— *Bachiana.* An Stelle des bisherigen aus Gesundheitsrücksichten aus seinem Amte geschiedenen verdienten Vorsitzenden der „Neuen Bach-Gesellschaft“, Geheimrat Prof. Dr. *Georg Rietschel*, ist Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. *Hermann Kretzschmar* in Berlin gewählt worden.

— *Denkmalpflege.* In *Christiania* ist ein Denkmal zur Erinnerung an *Richard Nordraak* von der Hand des bekannten Bildhauers Vigeland enthüllt worden. Tonsetzer Richard Nordraak, der in jungen Jahren aus dem Leben gerissen wurde, verdankt seinen Ruhm einem einzigen Liede, der Vertonung von Björnsons schwungvollem und kräftigem Gedichte: „Ja, vi elsker dette landet" (Ja, wir lieben dieses Land).

— *Berichtigung.* In dem *Urbachschen* Aufsatz über die „Französischen Suiten" Bachs im vorigen Hefte 18 sind durch ein Versehen mehrere störende Druckfehler stehen geblieben, so ist der Mädchenname von Bachs zweiter Gattin *Wülcken*, oder *Wilcken*, aber nicht Wülckens; bei der Suite in Es dur fehlt die nähere Bezeichnung der „*Menuet*". Eine komische Interpunktionseinschachtelung und eine Kasusverwechselung werden die Leser wohl schon selbst korrigiert haben. Red.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Stadtrat *Franz Plötner* in Dresden, Inhaber der Königl. Sächsischen Hofmusikalienhandlung und Konzertdirektion F. Ries und der Königl. Sächsischen Hofmusikalienhandlung Ad. Brauer, hat vom König von Sachsen das Ritterkreuz I. Klasse des Albrechtsordens erhalten.

— Wie durch die Zeitungen bekannt geworden ist, hat *Felix Mottl* während einer Tristan-Aufführung einen Herzkrampf bekommen, der ihn nötigte, den Dirigentenpult sofort zu verlassen. Die Erkrankung scheint ernstlicher zu sein, als zunächst angenommen wurde, jedenfalls bedarf der geniale Dirigent größter Schonung und es ist ihm von den Aerzten streng untersagt worden, Aufführungen der Münchner Festspielzeit zu dirigieren, wie er es wünschte. Die Teilnahme ist groß in München. Auch der Prinzregent sowie Mitglieder des Königl. Hauses haben wiederholt Erkundigungen über das Befinden des Patienten eingezogen. Im Krankenhause wurde eine Nottrauung Mottls mit Frl. Faßbender vollzogen. Möge Mottls Genesung nicht lange auf sich warten lassen.

— Im „Fidelio" hat sich Hofkapellmeister *Hermann Riedel* in *Braunschweig* verabschiedet. Die Ovationen während und nach der Vorstellung wuchsen geradezu ins Ungemessene und dauerten weit über eine Stunde. Riedel bleibt Braunschweig auch fernerhin als Lehrer, Pianist und Dirigent der Liedertafel erhalten.

— Die ausgeschriebene Direktorstelle am Mozarteum in *Salzburg* ist an *Paul Gräner*, Professor der Komposition am „Neuen Konservatorium" in Wien, vergeben worden. Paul Gräner, der im 38. Jahre steht, geht ein hervorragender Ruf als Dirigent und moderner Komponist voraus. *E. W.*

— *Ernestine Schumann-Heink* hat am 15. Juni ihr 50. Lebensjahr vollendet. Neben vielen Auszeichnungen kann sie sich einer in der Theaterwelt wohl einzigartigen rühmen: sie ist Ehrenbürgerin einer Stadt: Lübeck.

— In Stuttgart ist, 71 Jahre alt, der angesehene Schriftsteller und Literarhistoriker Dr. *Ludwig Holthof* gestorben. Er war lange Zeit hindurch auch Opernreferent des „Schwäb. Merkurs" und musikalischer Korrespondent der „Frankfurter Zeitung" für Stuttgart.

— In Wernigerode a. Harz ist Prof. *Robert Radecke* gestorben. Abermals ging mit ihm ein Meister des Berliner Akademikerkreises von gediegenstem musikalischem Können dahin. Im Jahre 1830 zu Dittmannsdorf im Kreise Waldenburg (Schlesien) geboren, erlebte er nach kurzer Gymnasial- und Musikunterrichtszeit in Breslau (Ernst Köhler, Lüstner) als Schüler des Leipziger Konservatoriums (1848—50) noch die Glanzzeit dieses Instituts, wie sie in seinen Lehrern Moscheles, David, Rietz, Moritz Hauptmann und C. F. Becker verkörpert war. Hier reifte er zu einem sehr tüchtigen Klavierspieler, Organist und Geiger, der vielfach öffentlich auftrat, heran. Einige Jahre gehörte unserer Stadt sein Wirken: dem Gewandhausorchester als Geiger, dem Stadttheater als Musik- und Chordirektor, der Singakademie als zweiter Dirigent neben David. Dann zog Mars den Militärpflichtigen nach Berlin, und hier ist er bis an sein Lebensende geblieben. Sein Wirken in der Reichshauptstadt war vielfältig und segensreich. Er trat als Begründer und Mitglied eines Streichquartetts wie als zweiter Geiger des Laubschen Quartetts für neuere Kunst ein, und dirigierte von 1858—63 große Orchester- und Chorkonzerte. Dann zog ihn die Königl. Oper heran, 1863 als Musikdirektor neben Taubert und Dorn, 1871—87 aber als Königl. Hofkapellmeister. Eine neue Zeit mit neuen Forderungen, die in Leipzig Reinecke den Dirigentenstab aus der Hand wand, führte auch Radecke zur Pensionierung. Nun brach seine Lehrbegabung durch. Von Sterns Tode an bis 1887 führte er die künstlerische Oberleitung des Sternschen Konservatoriums, 1892—1907, von Haupts Tod an bis zum Antritt Hermann Kretzschmars, die Direktion des Königl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik. Die Hochschule ehrte ihn durch Verleihung der Titel Königl. Professor, Mitglied der Akademie (seit 1874) und des Senats (seit 1882). Der Komponist Radecke wird leben durch ein einziges, und uns allen liebvertrautes, schlichtbürgerliches Liedchen: „Aus der Jugendzeit". Seine Ideale waren die der Klassik, der gemäßigten Romantik. Ihres Geistes sind seine formschöne F dur-Symphonie, zwei wertvolle Klaviertrios, zwei Ouvertüren („König Johann", „Am Strande") und Scherzi, ein Nachtstück für Orchester, das einaktige Liederspiel „Die Mönkguter" (Berlin 1874), Chöre, zahlreiche hübsche Lieder, Klaviersachen, geistliche Musiken. Dr. *W. N.*

— Hofkapellmeister *Rudolf Krzyzanowski* ist in Graz gestorben. Mit ihm ist ein Mann dahingegangen, der sich in musikalischen Fachkreisen durch seine hervorragenden künstlerischen Fähigkeiten als Dirigent ebenso großer Hochachtung und allgemeiner Wertschätzung erfreute, wie er bei seinen zahlreichen Freunden durch seine trefflichen persönlichen Eigenschaften sehr geschätzt und beliebt war. Am 5. April 1862 in Eger geboren, erhielt er seine Ausbildung am Konservatorium in Wien und gehörte mit Mahler, Löwe, Schalk und anderen zu dem engeren Schüler- und Freundeskreis Anton Bruckners. Zuerst war er kurze Zeit als Geiger im Orchester, dann wiederholt als pianistischer Begleiter der berühmten Marianne Brandt auf ihren Konzertreisen tätig; seine Kapellmeisterlaufbahn führte von Halle über Elberfeld, München, Prag und Weimar nach Hamburg, von wo er im Jahre 1898 mit seiner Gattin, einer mit Recht gefeierten hochdramatischen Sängerin, als erster Hofkapellmeister nach Weimar zurückkehrte. — In den ersten Jahren seiner dortigen Wirksamkeit brachte er das Hoftheater auf eine sehr bemerkenswerte künstlerische Höhe, besonders die stilvollen Aufführungen der Wagnerschen Werke unter seiner verständnisvollen Leitung waren weit und breit im Thüringerland bekannt und hochgeschätzt. Den mannigfachen Schwierigkeiten und Verdrießlichkeiten im Theaterleben wußte sein köstlicher, echt österreichischer Humor aufs glücklichste zu begegnen und neben den hohen und ernsten künstlerischen Aufgaben kam auch die Lebensfreude in ihm zu Geltung und Recht. Vor einigen Jahren glaubte die Weimarische Generalintendanz, sich über verschiedene ihm seinerzeit hinsichtlich seiner äußeren Stellung und künstlerischen Tätigkeit gemachte bestimmte Zusagen hinwegsetzen zu dürfen und berief an seine Stelle Herrn Peter Raabe als Hofkapellmeister nach Weimar. Krzyzanowski strengte daraufhin, wie erinnerlich, einen Prozeß gegen seine vorgesetzte Behörde an, wurde zur Disposition gestellt und seiner dienstlichen Verpflichtungen einstweilen entbunden. Der glänzende Erfolg seines Prozesses beim Reichsgericht in Leipzig setzte ihn in vollem Umfang wieder in seine frühere Stellung und Rechte ein; schon mußte die Weimarische Intendanz notgedrungen die Folgen daraus ziehen, schon war ihm die Leitung des „Nibelungenrings" in diesem Frühjahr übertragen worden, da warf ihn ein schweres Blasenleiden aufs Krankenlager und machte eine sehr gefährliche Operation notwendig. Zur Wiederherstellung seiner stark angegriffenen Gesundheit begab er sich vor kurzem in ein Sanatorium in Graz, wo er am 20. Juni einem erneuten Anfall erlegen ist. Wenngleich auf verhängnisvolle Weise seine beste Schaffenskraft in seinem besten Mannesalter brachgelegt worden ist und ein allzufrüher Tod ihn seinem ferneren Wirken entzog, hat er doch der großen Taten und künstlerischen Verdienste genug, um sich bei seinen Kollegen und Freunden ein treues und dankbares Andenken zu sichern. *August Richard.*

— In *Kopenhagen* ist der Komponist *Johann Svendsen* gestorben. Johann Severin Svendsen war am 30. September 1840 in Christiania geboren, studierte in Leipzig unter David, Hauptmann, Richter und Reinecke, bereiste Dänemark, Schottland, die Faröer, Island und England, weilte dann von 1868—69 in Paris und war von 1871—72 Konzertmeister der Euterpe-Konzerte in Leipzig; hierauf dirigierte er die Musikvereinskonzerte in Christiania (1872—77) und verlebte die nächsten Jahre in Rom, Paris, London und Christiania. 1883 wurde er nach Kopenhagen als Hofkapellmeister berufen. Svendsen gehörte zu den bekanntesten nordischen Komponisten. Von seinen Werken seien heute kurz die Violinkonzerte, die Ouvertüre zu Björnsons „Sigurd Slembe", die Orchesterlegende „Zorahayde" und die Norwegischen Rhapsodien, seine Bearbeitungen älterer Volkslieder genannt. Zur Charakteristik des Verstorbenen dient auch ein Beitrag seines ehemaligen Lehrers *Karl Reinecke*, der sich in einem Nachlaßmanuskript „Meine Schüler und ich" („Neue Zeitschrift für Musik", Heft 24, vom 15. Juni) findet. Reinecke schreibt: „Zu den Schülern, aus denen später berühmte Männer geworden sind, gehört auch der Norweger Johann Svendsen, welcher von 1863—67 das Leipziger Konservatorium besuchte. Selten ist mir einer vorgekommen, der sich so rasch entwickelte wie Svendsen. Nachdem er mir einige wenige recht schülerhafte Kompositionsversuche gebracht hatte, schrieb er alsdann rasch hintereinander sein Streichquartett (als op. 1 erschienen), das sehr bekannt gewordene Streichquartett (op. 3), die Symphonie op. 4 usw., lauter Sachen, die mit gewandter Hand sehr wirksam geschrieben waren."

— In *Lübeck* ist an einem Herzleiden Intendanzrat *Georg Kurtscholz*, Direktor des Stadttheaters, gestorben.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

Liebe Mama!

Du weißt ohnehin, daß ich an den Pfingstfeiertagen bei Großpapa ausspeisen war. Ich war jedesmal zuerst nach dem Essen müde, weil die Aufführungen der großen Messen am Vormittag so lange gedauert hatten. Aber Großpapa nahm Sonntag und auch Montag nachmittag einen Wagen und wir fuhren nach Ober-St. Veit, zurück aber dann abends mit dem Omnibus. In Ober-St. Veit aber fuhren wir zu einer sehr hübschen Villa, die einer Dame gehört, die Großpapa kennt. Sie ist sehr jung, hat ein schönes weißes Gesicht mit sehr roten Wangen und schönen weißen Zähnen, auch hat sie sehr viele blonde Locken, die ihr in die Stirn hereinhängen. Sie war sehr freundlich mit mir und gab mir zur Jause so viel süße Sachen, daß ich einen Teil davon mitnehmen mußte, weil ich nicht alles essen konnte. Dann kam auch ihr Bruder, der muß aber viel älter sein als sie, er sah ganz grau aus, war aber auch sehr freundlich und erzählte mir Geschichten, versprach mir auch am andern Tage seine Schmetterlingsammlung zu zeigen. Wir fuhren wirklich dann am Montag wieder hinaus. Der Bruder war zuerst nicht da und ich trieb mich deshalb im Garten herum. Ich sah die Hausmeisterin und die Köchin Salat abschneiden und setzte mich in der Nähe in eine Laube. Sie hatten mich gar nicht bemerkt und plauderten in einem fort. Und sie sagten furchtbar komische Sachen. Denke Dir, sie nannten die hübsche junge Frau eine alte geschminkte Gogette (verzeihe, wenn ich das Wort vielleicht nicht richtig schreibe) mit falschen Zähnen und falschen Haaren. Und dann sagten sie, sie sei wieder aus auf den Gimpelfang und sie könne so einen alten reichen Gimpel recht gut brauchen, der ihre Schulden zahlt. Und dann erschraken sie aber furchtbar, denn der Bruder kam den Gartenweg herauf und nahm mich mit ins Haus. Dort zeigte er mir die Schmetterlingsammlung, aber er ließ mir gar keine Ruhe sie anzusehen, er wollte mich immer umarmen, und sagte, ich sei ein hübscher Kerl, aber mir war er schrecklich zuwider und wenn die Schmetterlinge nicht so schön gewesen wären, wäre ich gleich davongelaufen. Zuletzt packte er mich ganz fest, so daß ich beinahe geschrien hätte, aber da kam zum Glück die Köchin und rief uns zur Jause. Großpapa mußte dann, als wir fortgingen, versprechen, am nächsten Sonntag ganz bestimmt wieder mit mir zu kommen, ich mag aber nicht mehr hingehen. Bitte, liebe Mama, schreibe an den Großpapa, daß du mich am nächsten Sonntag ausspeisen nimmst und komme baldigst zu

Deinem Dich liebenden Sohn
Fred.

NB. Hast Du jetzt genug Geld, um eine hübsche Sommerwohnung zu mieten, wie Du mir immer versprachst? Denn der Bruder hat dem Großpapa eine Wohnung für ihn und mich in Ober-St. Veit angetragen. Ich mag aber nicht dort sein!

* * *

Das also waren die Erziehungsresultate, denen zuliebe Susanne sich willig in den Hintergrund hatte schieben lassen in der Meinung, für das Beste ihres Sohnes dieses Opfer auf sich nehmen zu müssen? Und dafür wenigstens sich einige Ruhe des Herzens über Freds Zukunft erkaufen zu dürfen?

Fortgeweht wie von einem eisigen Sturme ist jede andere Erwägung. Susanne kann nur einen Gedanken fassen: Ihr Kind rief zu ihr in seiner Not. Sie muß zu ihm eilen, es dieser schändlichen Umgebung entreißen. Es ist Gefahr im Verzuge, höchste Gefahr!

In solchen Augenblicken gibt es keine Ueberlegung, nur Instinkte. Und der stärkste Instinkt spricht und entscheidet. — Die Stimme der Natur — Mutterliebe — Gottesstimme! — — — — — — — — — — — — — — — —

* * *

Fredi kam mit seiner Mutter aus dem Walde. Sie schritten auf ein kleines Bauernhäuschen zu, das auf einer Lichtung mitten in einem Grasgarten mit verkrüppelten Holzbirnbäumen stand. Zu diesem Häuschen, das einem alten Holzhauerehepaare gehörte, dessen Kinder schon verheiratet und fortgezogen waren, hatte sich Fredis geträumte „schöne Sommerwohnung“ ausgewachsen. Er war mit dieser Wohnung höchlichst zufrieden, sie war in seinen Augen herrlich, sie bot ihm volle Freiheit der Bewegung nach dem langen Eingesperrtsein im Institut, wo auch jede freie Stunde durch Musikstudien in Anspruch genommen war. Freilich war dabei die Behandlung der Sängerknaben eine möglichst rücksichts- und liebevolle, und Susannens Ohren tönte das Lob ihres Sohnes tröstlich inmitten der seelischen Schmerzen, in die sie das Aufgeben aller eigenen Wünsche versetzt hatte.

Auf die kurzen Worte, die sie vor ihrer spontanen Abreise im Hotel an Siebert zurückgelassen und in die sie ihr ganzes Herz gelegt, war keine Antwort gekommen, und sie erschauerte in tiefster Seele, wenn sie sich vergegenwärtigen wollte, wie tief Siebert durch ihre Absage getroffen worden war. Sie war nicht imstande sich das auszumalen, sie wollte, — sie k o n n t e nicht. Dumpf lebte sie dahin, von einem Tag zum andern, nur Befriedigung findend in Fredis Anblick, dem der Aufenthalt mitten im Walde herrlich anschlug.

Man war, trotz der einsamen Lage des Häuschens, nicht zu weit von Wien entfernt, Marie hatte mitkommen können und man führte eigene Wirtschaft, behalf sich mit der primitiven Kücheneinrichtung und lebte von Eiern, Butterbroten und Milchspeisen.

Es hatte der ganzen Energie Susannens bedurft, um die Uebergabe Fredis für diese Sommerfrische und die derselben vorhergehenden Sonntage durchzusetzen — es war dabei beinahe zum Bruch mit ihrem Schwiegervater gekommen. Und was dann im Herbst eigentlich weiter werden würde, war ihr noch nicht klar, aber der begreifliche Wunsch, den Knaben zu sich nach Hause zu nehmen und ihn in das Gymnasium in ihrer nächsten Nähe zu schicken, gewann immer mehr Boden. Susanne lebte stille Tage in dieser Waldeinsamkeit dahin. — Einmal nur war der Postbote gekommen mit einem Brief von den Vögelchen. Sie beschrieben genau die Abreise des Meisters um fünf Uhr früh von Weimar über Nürnberg nach Bayreuth, wohin er sich zur Hochzeit seiner Enkelin Daniela v. Bülow mit Thode begab. Die ganze Lisztschule war auf dem Bahnhof, der Meister habe gut ausgesehen und sei sehr aufgeräumt gewesen. Eine der kleinen Mädels (so nannten die Vögelchen die jugendlichen Lisztschülerinnen) habe ihm durchaus eine Reiseflasche mit Marsala, seinem Lieblingswein, aufdrängen wollen, endlich habe er sie genommen und Siebert umgehängt. Von Bayreuth ginge Liszt für wenige Tage nach Luxemburg, zum Maler Munkacsy, wohin ihn Frundsberg begleite, da Siebert in Wien zu tun habe, doch dann würde dieser sich wieder in Bayreuth mit dem Meister vereinigen.

Nun waren schon vierzehn Tage seit dieser Nachricht vergangen. Aus der Zeitung, die Susanne hie und da von dem Pfarrer des unweit gelegenen Oertchens erhielt, wußte sie, daß die Festspiele in Bayreuth begonnen hatten, es war auch unter den Festgästen der Name Liszts genannt, ferner der Sieberts und Frundsbergs als seine ihn begleitenden Lieblingsschüler. Allem Anscheine nach hatte also Paul die Tournee in Amerika aufgegeben, — was er in Wien gemacht, — ob er vielleicht doch nach ihr gefragt und die Hausmeisterin ihre zurückgelassene Adresse nicht richtig angegeben, — ob er vielleicht doch gekommen wäre?

Diese und hundert ähnliche Fragen beschäftigten Susanne auch jetzt, als sie, Fredis Umhertollen nicht achtend, sich auf die Bank vor dem Häuschen setzte. Es war Mittagszeit und Marie trat aus der Küchentüre um den Tisch unter den Bäumen zu decken.

„O, — gnädige Frau sind schon zurück?“ rief sie. „Vielleicht schon lange?“ setzte sie dann hinzu.

„Warum interessiert dich das, Marie? Wir sind eben erst gekommen.“

„Nun, dann habe i c h wenigstens nichts versäumt,“ meinte Marie. — „Es ist nämlich, kaum daß gnädige Frau heute früh fort waren, ein Telegramm angekommen, welches, wie mir der Postbote sagte, schon gestern abend auf der Eisenbahnstation eintraf. Der Absender soll es nämlich riechen, daß hier auf den Telegrammen der Vermerk stehen muß: ‚expreß zu bestellen‘, — sonst werden sie wie die Briefe, nur einmal des Tages ausgetragen!“

Marie feierte immer einen Triumph, wenn sie den ländlichen Einrichtungen einen Klaps versetzen konnte.

Sie brachte das Telegramm, — es war nach Wien an Susannens Adresse gegangen, von dort nachgesendet worden, — als Aufgabeort war Bayreuth angegeben. Susanne öffnete es mit fieberhafter Hast. Was hatte sie versäumt?! — Siebert?!

Doch nicht Siebert sondern Frundsberg lautete die Unterschrift unter den wenigen entsetzlichen, unfaßlichen Worten, die es enthielt.

„Der Meister heute nach kurzer Krankheit unerwartet plötzlich gestorben. Frundsberg.“

Tot! — Als wäre eine große Helle plötzlich in ihrem Leben erloschen, war es Susanne zumute. Sie war daran gewöhnt gewesen, seit ihrer Kindheit Tagen an — und jetzt erst fühlte sie ganz, was sie daran besessen. Ein herrlich strahlender Stern war vom Himmel gefallen und an seine Stelle die dunkle Nacht getreten!

Nach den ersten Minuten der Betäubung überfiel Susanne ein fassungsloses Schluchzen. All das Weh, das in ihrem Herzen

aufgehäuft war, strömte in nicht endenwollenden Tränen aus. Fredi und Marie kamen erschrocken herbei und Susanne teilte ihnen nun, endlich ruhiger werdend, das traurige Ereignis mit.

Fredi stand mit großen Augen da und da er die Mutter weinen sah, füllten sich dieselben ebenfalls mit Tränen. Marie aber, die sich sehr erschrocken und teilnehmend zeigte, schwang sich in ihrer praktischen Manier zu der Frage auf: „Was werden gnädige Frau tun? Werden Sie zum Leichenbegängnis hinreisen? — Wenn es nur nicht zu spät ist!"

Aber es war zu spät. Es zeigte sich, daß das Telegramm drei Tage alt war, es war am 1. Juli in Bayreuth aufgegeben, nach der herkömmlichen Sitte mußte die traurige letzte Zeremonie heute stattfinden.

„So werden vielleicht gnädige Frau nur einen Kranz senden? Wenn er auch zu spät kommt, man kann ihn ja noch im ‚Nachhinein' auf das Grab legen."

Susanne sah starr vor sich hin, — wie weltentrückt. „Du hast recht, Marie, — ich werde einen Kranz senden," sagte sie dann mechanisch.

„Der Gärtner unten im Ort würde ihn gewiß schön ausführen," — meinte Marie weiter.

„Laß das, Marie." —

Susanne erhob sich mühsam von ihrem Sitz, als wären ihr die Glieder zerschlagen. Sie setzte sich zu Tisch mit Fredi, der die Mutter wohl scheu und bedauernd ansah, dessen Appetit aber durchaus nicht gelitten hatte. Sie versuchte einige Bissen zu essen, dann stand sie auf und nahm Hut und Schirm.

„Komm Fredi," sagte sie, „wir wollen jetzt den Kranz besorgen."

„Aber Mama, gehen wir denn nicht ins Dorf?!" rief Fredi, als Susanne, statt den Weg nach abwärts zu wählen, geradeaus in den Wald hineinging.

„Komm nur, Kind. Wir brauchen den Gärtner nicht, wir wollen selbst einen Kranz für den großen, lieben Meister machen."

Der Weg führte allmählich aufwärts immer im dichtesten Walde. Doch nun zeigte sich der Gipfel des Berges, nur mit einigen Tannen bewachsen, der Boden violett von blühenden Eriken, alles getaucht in glühendes Sonnenlicht.

„Komm, Fredi, dort hinauf gehen wir!"

Es ging steil in die Höhe, doch endlich war man oben. Man sah weit ins Land hinein, — weit hinein in die blauen Berge, die aus der Ferne grüßten. Es war ganz einsam hier oben, ab und zu durchmaß eine Krähe kreischend die Entfernung zwischen den vereinzelten Stämmen, die hier von einem dichten Waldbestand übrig geblieben waren, wie die abgehauenen Strünke bewiesen, und das Summen der Bienen und Käfer, die um Königskerzen und Ginster flogen, machte die Stille noch stiller. Susanne ließ sich auf einem der abgehauenen Baumstämme nieder und gab Fredi ihr Taschenmesser.

„Nun bringe mir so viel Eriken als du kannst. Hier wollen wir den Kranz für den großen Meister winden."

Und während Fredi, eifrig in seine Arbeit vertieft, nun von Zeit zu Zeit seine Blumenbürde zu den Füßen Susannens niederlegte, sah diese hinauf in die Wolkenbilder, die sich gegen die blaue Bergkette hinzogen, sich veränderten, verschoben, zerflatterten, und deren langhingestreckte Schatten im Widerspiel mit dem Sonnenlicht über die Landschaft jagten. Dort in der Richtung der Berge, hinter noch weit höheren, unsichtbaren Gipfeln, dort, wo der große Freund das Endziel aller musikalischen Pilgerfahrt — Bayreuth — geschaffen, sah Susanne — über Raum und Zeit hinaus — den Leichenzug des Einzigen, niemals Wiederkehrenden, sich bewegen.

Schattenhaft schwebende Gestalten längst Dahingeschiedener, die ganze Epoche großer Männer, bedeutender Frauen, die das Erwachen des Wunderknaben, das Werden des Jünglings, die Triumphe des Mannes staunend miterlebt, — folgten ihm. Und all die Tausende der Verlassenen und Elenden, deren Tränen er getrocknet, standen zur Seite und streckten segnend die Hände aus. Und an diesen geisterhaften Zug schlossen sich die Lebenden, alle jene, die sich in den Strahlen seines Genius gesonnt hatten, die er gefördert, belebt, mit sich fortgerissen hatte zur Ahnung eines höheren, göttlichen Daseins. Sie sah alle die ihm Nahestehenden, — die hehre Frau mit den weißen Locken, von der er selbst in stolzer Anerkennung ihrer geistigen Eigenschaften gesagt: „C'est ma fille" — die Hüterin des heiligen Feuers in Bayreuth, — sah die Enkel, die Freunde, die berühmtesten Größen der Musikwelt, die Abordnungen der Vereine, sah den Sarg, der die Hülle des Unsterblichen barg — begraben unter einer Fülle herrlicher Blumengewinde.

Und sie blickte nieder auf den einfachen Kranz von Eriken, den ihre Finger flochten. Sie wollte ihn an Frau Cosima Wagner senden mit der Bitte, ihn auf das Grab Liszts zu legen — unbenannt. — Sie wußte, daß dies verstanden und ausgeführt werden würde. Und sie erschien sich selbst wie eine der bescheidenen Blüten, die sie als letzten Gruß ihm sandte. Wie die mattfarbene Erika war sie unter weithinleuchtenden Blumen an seinem Wege gestanden, er aber hatte ihren Duft schüchterner Treue erkannt und sich daran erfreut.

(Ende des ersten Teils.)

Zweiter Teil.

Der Herbst hatte in Wien seinen Einzug gehalten, der Herbst, der die Schuljugend aus allen Gegenden der Monarchie in die Metropole zurückbringt, der auf dem „Naschmarkt", dem „Hof", der „Freyung" und in den bescheidenen „Greislerläden" die verlockendsten Früchte aufstappelt, der Hausfrauen und Dienerschaft in fieberhafte Tätigkeit versetzt, um alle die luftdicht verschlossenen, mit Naphthalin reichlich gesegneten Wohnungen wieder „auf den Glanz" herzurichten. Die Keime aller möglichen ernsten und heiteren Veranstaltungen für die Winterkampagne lagen in der Luft. Frau Ada hatte eine herrliche Idee gefaßt, an deren Ausführung sie sogleich schritt. Sie sandte den Diener mit einer Karte zum nächsten „Pneumatischen" Postkasten und wie sie es erwartet und gehofft, saß ihr des Abends Susanne in dem eiligst und notdürftig vom Staube befreiten Boudoir, das noch aller Nippes und sonstigen Agrements entbehrte, gegenüber. Ada entließ den Diener, der eine Tablette mit Tee und Zubehör vor die beiden Damen hingestellt hatte, mit der Weisung, sie sei für niemanden zu Hause. „Denn," fügte sie, als er gegangen war, zu Susanne gewandt hinzu, „ich habe sehr Wichtiges mit dir zu besprechen, und möchte, daß wir uns darüber in aller Ruhe aussprechen können, ohne gestört zu werden."

Susanne sah sie gespannt an. „Etwas sehr Wichtiges?" fragte sie dann lächelnd. „Was kann das sein? Du siehst ja ungewohnt feierlich aus, Ada!"

„Bitte, lächle nicht, Susanne, du darfst es nicht machen wie mein Mann, der mich nie ernst nimmt. Es ist wirklich etwas Wichtiges für mich, ein großer Entschluß!"

„Also — nur heraus damit! Kann ich dir zur Ausführung desselben helfen? Ich vermute es, da du mich riefst?!"

„Ach — natürlich kannst du helfen — gerade du! Aber ich kann nicht so mit der Türe ins Haus fallen, ich muß etwas weiter ausholen, damit du mich ganz verstehst."

Ada legte ihren Kopf mit dem roten Haar, über welches goldene Reflexe hinzitterten, in die Kissen des Fauteuils zurück und sah in die Luft. Doch unter Susannens erwartungsvollem Blick lief plötzlich eine dunkle Glut über ihr wachsbleiches Gesichtchen, das mit den schwarzen Brauen und den roten Lippen pikant genug aussah. Plötzlich sprang sie auf und rückte sich einen zierlichen vergoldeten Stuhl ganz nahe an die Freundin heran. Ihr Gesicht mit den Händen bedeckend, als solle der Ausdruck desselben zunächst Susanne verborgen bleiben, rief sie aus: „Ach, es war ein zu schöner Sommer — Susanne!" Dann stützte sie die Arme auf die Rücklehne des Stuhles und sprach über dieselbe hinweg auf Susanne ein: „Also denke dir: Wie du weißt, waren wir in Tegernsee. Mein Mann fuhr jeden Samstag abend die Nacht durch, Sonntag vormittag einhalb elf brachte ihn das Schiff Anfangs war ich in Verzweiflung, wir hatten geschlagene vier Wochen Regenwetter, ich wußte nicht, was ich eigentlich anfangen sollte, vor Langeweile. Da fasse ich mir ein Herz und gehe eines Abends, trotz des greulichsten Wetters, in Gummimantel und ditto Galoschen aus, den Strand entlang — selbstverständlich begegne ich niemand. Aber ich höre etwas, was mich lebhaft interessiert — ich gehe näher hin — ich traue meinen Ohren nicht —, ich lausche entzückt, ich vergesse vollkommen auf den Regen. Aus dem offenen Fenster einer Villa, die ich unvermietet glaubte, tönt Klavierspiel. Etwas so Herrliches habe ich noch nie gehört. Es klang wie ein Orchester. Und ich entdecke endlich, daß dies nicht e i n Klavier sein kann — es sind zwei Spieler und zwei Instrumente. Ich glaubte, sie würden doch einmal aufhören und zum Fenster hinaussehen, doch ausgenommen von Pausen, in denen ich zwei Männerstimmen unterschied, die über die verschiedene Auffassung einiger Stellen in Hitze gerieten, spielten sie immerfort. Ich begab mich ins Hotel nahe dem Landungsplatz des Dampfers, wo ich erfuhr, daß die beiden Herren Liszt-Schüler seien, die nach dem Tode des Meisters in Bayreuth sich hierherbegeben und diese abseits gelegene Villa gemietet hatten, um ungestört zu studieren. Der Wirt wußte alles genau, denn die Villa gehörte ihm und er sandte täglich das Essen, wußte auch, daß zwei Klaviere von Steingräber in Bayreuth geschickt worden waren."

„Und die Namen der beiden?" frug Susanne, äußerlich ruhig, obwohl es ihr bei der Frage beinahe den Atem verschlug.

„Der eine hieß Frundsberg — weißt du, das war eigentlich derjenige, der — —"

„Und der andere?" —

„Ach, der andere — mit dem war gar nichts los" — entgegnete Ada beinahe verächtlich, „der blieb unsichtbar und für alle unnahbar, er muß ein ganz sonderbarer ungenießbarer Kauz gewesen sein. Während Frundsberg" —

„Aber er muß doch einen Namen gehabt haben — besinne dich, Ada" —. Susannens Herz zitterte vor Verlangen, diesen Namen zu hören, wenn auch gleichgültig von gleichgültigen Lippen ausgesprochen.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen und Anzeigen

Männerchor-Literatur.

Chöre mit Orchester- bezw. Klavierbegleitung.

Von *Wilhelm Kienzl*, einer unserer liebenswürdigen Erscheinungen in der Komponistenwelt der Gegenwart, sind als op. 79 im *Leuckartschen* Verlag „Zwei Geschichtsbilder“ erschienen. Nach des Komponisten eigener Weisung sollen die beiden Chöre, der eine ein Bild des Krieges, der andere ein Bild des Friedens, in unmittelbarer Aufeinanderfolge zum Vortrag gebracht werden, und zweifellos wird aus Gründen der Kontrastwirkung die Befolgung dieser Vorschrift nur zu empfehlen sein, vorausgesetzt, daß dem Chorleiter ein Material zur Verfügung steht, daß nach dem ersten Teil, der eine Szene aus dem Bauernkrieg vorführt und starke Anforderungen an die stimmlichen Mittel stellt, die Sänger imstande sind, ungeschwächt, mit schöner Tongebung, die Friedensklänge zur Geltung zu bringen. Es ist auch erfreulich, daß ein Mann von dem Können Kienzls dem von so manchen Komponisten recht obenhin behandelten Männerchor so warme Sympathien entgegenbringt und daß er bei aller kunstvollen Behandlung der Singstimmen im allgemeinen doch die dem Männerchor gezogenen Grenzen einhält. Mit einem kräftig gesteigerten Vorspiel, das die wilde Begeisterung der ihres Joches überdrüssigen Bauernscharen eindringlich schildert, beginnt der erste Teil. Nun setzt machtvoll der Chor ein und steigert sich bis zu dem allgemeinen Aufschrei: Hilf uns, Evangelium, womit diese Episode abschließt. Ein charakteristisches, sich später öfters variiert wiederholendes Zwischenspiel leitet hinüber zu dem Entschluß der selbstbefreienden Tat. Krieg, denn Krieg, roter Hahn flieg, heißt nun die Losung. Sehr trefflich und originell ist hier die Idee des roten Hahnes ausgedrückt. Man sieht ihn förmlich vor Augen, wie er mit den Flügeln schlägt und sein Feurio in die Lande kräht. Immer mehr wächst die entfachte Leidenschaft, gärt der alte dumpfe Groll in den niedergeknechteten Massen. Andere Zeiten, andere Rechte, heißt's nun, flieg Bundschuh, flieg, Krieg, Krieg! ist das Feldgeschrei. Wie Kienzl hier mit Zuhilfenahme der Chromatik und der modernen Modulationskunst malt, ist schlechthin in seiner Art ein Meisterstück. Vielleicht, daß der etwas auf die Dauer ermüdend wirkende Viertakt durch eine ungerade Taktart abgelöst hätte werden können. Das moderne Fühlen verlangt eben namentlich bei wildkräftigen Vorwürfen Gegensätze und charakteristische Belebungen j e d e r A r t. Nach dem Toben des Aufruhrs berührt um so wohltuender das zweite Bild: „Kreuzritters Heimkunft“ betitelt. Friedensklänge leiten es ein und durchziehen es fast ununterbrochen. Der Kreuzritter, den das religiös-romantische Sehnen des Mittelalters nach dem heiligen Land getrieben, kehrt zurück, findet sein Ahnenschloß zerstört und alles tot, was einst ihm Lust und Liebe bot. Alte Schuld ist durch das, was er auf seiner Fahrt erlitten, was er in harter Gefangenschaft erduldet, gesühnt; die Erinnerung seiner Taten steigt kurz in ihm auf; er begrüßt sein Vaterland und was er wünscht, ist nur: in den heimatlichen Gefilden ruhen zu dürfen. Das Ganze ist zweistimmig-einfach gesetzt; vielleicht daß die Stelle: „Wo einst gewallt der Herr der Welt“, eine vollertönende Behandlung ertragen hätte. Kühn ist auf S. 8 der Uebergang von H dur nach d moll, sehr innig wirkt die Wiederholung des ersten Themas auf S. 10, schlicht und ausdrucksvoll die Stelle: „Ich hab' den heil'gen Ort geseh'n“, stimmungsvoll der Uebergang von E- nach C dur ins zarteste pp. bei „Du schautest meinen schönsten Traum“. Mit einem innigen Dank an das Heimatland schließt das warm und echt deutsch empfundene Stück. Hoffentlich finden die beiden Bilder auch die ihnen würdige Verbreitung.

Heinrich Zöllner hat das öfters komponierte Schlachtlied von *O. Kernstock* „Der deutsche Michel“ ebenfalls im *Leuckartschen* Verlag erscheinen lassen und hat damit einen kernigen, dem Männerchorcharakter gut liegenden Vorwurf sich ausgesucht. Er hält das Ganze in der Hauptsache in gemessenem Marschtempo; die weit auseinanderliegende, sich später wiederholende Oktavenbegleitung des Anfangs, ebenso die Arpeggien bei „Tu um dein Schwert“ und „Eins, Herre, bitten wir dich bloß“ wirken etwas primitiv; doch liegt dies ja schon in der Art des Textes begründet und eine gute Aufführung nur vermag zu zeigen, ob hier nicht zu viel in der Robustizität gegangen worden ist. Die Begleitung bei „Es gilt die deutsche Ehre“, die bei der Reprise ebenfalls nochmals vorkommt, klingt etwas stark wagnerisch und „walhallt“ ziemlich, ebenso will mir der Schluß, der ja wohl einen allgemeinen Aufschrei um Rettung ausdrücken soll, doch zu starke Härten enthält, nicht ganz in die Ohren. Sehr gut verwendet sind altertümliche Akkordverbindungen bei „Entscheide unsre Sache“, bei „Wenn wir im Blachfeld fallen“, bei „Bitten wir dich bloß“ usw. Die sonst so gerne in der üblichen Komponiermanier angewandten billigen Effekte und Sentimentalitäten läßt das durchaus mittelalterlich-kräftig gehaltene Gedicht von vornherein schon nicht zu und so wird die Komposition unseren an solchen Vorwürfen leicht Gefallen findenden Mannen gewiß zusagen.

„Gotenzug“ ist das als op. 20 bei *Kothe* in Breslau erschienene Werk von *Robert Unger* betitelt, doch fehlt es ihm etwas an germanischer Rassigkeit und an ausgesprochen schöpferischem Stilgefühl von seiten des Verfassers verbunden mit Charakterisierungsvermögen. Das Ganze klingt gewiß gut, lehnt sich jedoch zu sehr an gewisse überlieferte Wendungen an und entbehrt des einheitlichen, die einzelnen Teile zu einem zusammenhängenden Organismus verbindenden Zuges und selbst auftauchende gelungene Stellen, wie die „Mit Schild an Schild“, das charakteristisch-gehaltene Zwischenspiel nach „Im Sarg der Eichenspeere“ vermögen wenig für den Mangel an persönlicher Erfindung zu entschädigen. Auch dem Orchester ist eine wenig selbständige Rolle zugeteilt; es hat meistenteils, von vielen Pausen unterbrochen, die bloße Aufgabe, zu begleiten, während doch das moderne Fühlen und Denken ihm eine viel selbständigere, immer den Fluß aufrechterhaltende Stellung zugesteht. Auch die meistens gleichmäßige rhythmische Bewegung wirkt stark ermüdend und so wird im ganzen dem übrigens sauber gearbeiteten Opus wohl nicht zu viel dauerndes Interesse abzugewinnen sein, trotzdem viel äußerlich Klangvolles und Melodisches darin enthalten ist. Trotzdem glaube ich, daß, so wie einmal die Geschmacksverhältnisse liegen, mancher Dirigent und mancher auf solche Sache erpichte Männerchor gerne nach solchen etwas billigen Lorbeeren greifen wird. De gustibus usw.

„Die nächtliche Heerschau“ von *C. F. Rohrbeck* op. 52 *(Heinrichshofens Verlag)* hat den volkstümlichen Balladenton sehr glücklich getroffen. Einfach und sanglich sind die Singstimmen gesetzt, das Orchester hat Fluß und Farbe (soviel sich aus dem mit orchestralen Andeutungen versehenen Klavierauszuge ersehen läßt). Das ebenfalls oftmals schon vertonte Gedicht „Die nächtliche Heerschau“ von J. v. Zedlitz schreit aber auch förmlich nach musikalischer Behandlung, enthält starke Gegensätze und Steigerungen und wenn sich nun ein warmblütiger, phantasievoller, mit einer volkstümlichen Ader versehener Komponist findet, so muß sich eben wohl ein solch günstiges Resultat ergeben. Die „Marseillaise“ ist, wenn auch nicht zum erstenmal, sehr glücklich verwendet worden. In einigen Orchesterzwischenspielen wird mit Trompeten und ähnlichen Kraftinstrumenten fast etwas zu starker Rumor getrieben. — Doch das gehört ja zur Sache und speziell der Männerchor kann bei seinem Charakter schon ein gut Stück davon ertragen. **Karl Eichhorn (Stuttgart).**

*

Notenschrift-Reform. Unter dem Titel *„Zur Vereinfachung der Notenschrift“* hat Dr. *Karl Laker* bei *Leuschner & Lubenski* in Graz eine umfangreiche Abhandlung herausgegeben, in der er die Notierung der zwölf Halbtöne einer Oktave auf s e c h s Notenlinien empfiehlt. Auf diese Weise würden jegliche Versetzungszeichen entbehrlich. Laker, der im Sinne Vincents durchaus Chromatiker ist, will auch jede Hilfslinie vermeiden und schlägt zur Bezeichnung der verschiedenen Oktaven höher oder tiefer je ein oder mehrere kleine senkrechte Striche rechts oder links von der Note vor. Dadurch wird aber die bisher deutliche melodische Linie vollends verwischt, was recht bedenklich ist. Wenn auch die Vorschläge Lakers, wie so viele seiner Vorgänger, zunächst kaum eine praktische Durchführung finden werden, so ist die Lakersche Schrift immerhin sehr lesenswert. Der Verfasser hat auch einen praktischen Schlüssel zum U m t o n e n im selben Verlag erscheinen lassen. *J. S.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 19 bringt ein Lied „Ueber den Bergen“ von *Eugen Haile*. Haile, über den der Artikel im heutigen Heft handelt, ist unseren Lesern als Komponist kein Unbekannter mehr. Mehr als eines seiner gemütvollen Lieder hat die „N. M.-Z.“ von ihm bisher gebracht, und das heutige, auf den bekannten Text von Busse vertonte, soll nicht das letzte an dieser Stelle sein. — Die Serenata Braziliana ist das dritte der brasilianischen Volkslieder von *Gustav Lazarus*. Diese reizenden Klavierstücke erscheinen zusammen auch in besonderer Ausgabe bei *Carl Grüninger*. — Nachgetragen sei, daß die Sammlung, der *Pauers* Scherzo im vorigen Hefte entnommen ist, nicht mehr bei Augener erscheint, sondern bei *B. Schotts Söhne* in Mainz.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 22. Juni, Ausgabe dieses Heftes am 6. Juli, des nächsten Heftes am 20. Juli.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

M. K., Hannover. Zu dem letzten Satz des Mendelssohnschen Konzertes sind uns keine Kadenzen bekannt. Wenn bis jetzt noch keine geschrieben wurden, so mag dies darin seinen Grund haben, daß schon aus Pietät gegen den Meister eine Aenderung, wenn auch kleine, einer Kadenz wegen, nicht für statthaft gefunden wurde, denn Mendelssohn hätte sicher selbst eine solche geschrieben, falls er sie hätte anbringen wollen. Ihr Gedanke hat jedoch insoweit Berechtigung, als die Harmonisierung der betr. Stelle unwillkürlich auf eine Kadenz schließen läßt. Doch glauben wir, daß diese auf den Fluß dieses leicht und graziös dahinfließenden Satzes und zumal so kurz vor dem Schluß, nur störend wirken könnte. Was nun Ihre Kadenz anbetrifft, so leidet sie an allzu großer Länge; auch fehlt bisweilen der natürliche Zusammenhang. Es dürfen vor allen Dingen keine zu häufigen Cäsuren stattfinden, wie dies hier der Fall ist. Im allgemeinen sind die Themen zum Teil geschickt verarbeitet und auch violinmäßig geschrieben. Wenn es Ihnen weiter Freude macht, sich nach dieser Richtung hin künstlerisch zu betätigen, so möchten wir nicht unterlassen, Sie auf die Mozartschen Violinkonzerte aufmerksam zu machen, wo Ihnen ein reiches Feld „unbehindert" zur Verfügung steht.

H. Schw. Wir können Ihren Wunsch leider nicht erfüllen; wir kennen die Verhältnisse nicht genügend und möchten überhaupt auf Ratschläge verzichten, sobald Geldangelegenheiten mit im Spiel sind. Sie können sich doch übrigens die Summe selber berechnen, indem Sie Ihre Arbeitsleistung so und so hoch bewerten und das Kapital nach dem Einkommen bestimmen? Am besten ist es, Sie wenden sich an einen tüchtigen Geschäftsmann Ihres Ortes, der Ihr Vertrauen hat.

E. P. Beides läßt sich verteidigen, d und dis. Im Original steht d, wie bei uns. — Die Teilung unserer Musikbeilagen in Lieder, Ensemblemusik und Klavierstücke halten auch wir für praktisch. Und nun noch eine Sonderung unter den Klavierstücken? Wir finden Ihre Praxis, sie nach den Autornamen zu ordnen, nicht übel (zumal wenn Sie dann noch eine Liste anlegen). Vielleicht auch: ältere Musik — neuere Musik? Wir erfüllen Ihren Wunsch gern und fragen bei unsern Lesern an, ob und welche Erfahrungen hierin im Laufe der Jahre gesammelt worden sind?

Iglau. Das Bild ist interessant. Vielleicht findet sich mal passende Gelegenheit, es zu vervielfältigen. Besten Dank für Ihre freundlichen Bemühungen.

Santiago de Chile. Schon wieder eine Reform-Notenschrift? Wir können uns nicht dazu entschließen.

B. P. Die Symphonie ist im Verlag der „Freien Schulgemeinde" in Wickersdorf erschienen. Am besten, Sie wenden sich an den Komponisten August Halm in Ulm a. D. selber.

H. D. Wir raten Ihnen, sich in einer Münchner Musikalien-Handlung weitere Stücke für die Viola d'amour vorlegen oder zur Ansicht senden zu lassen. Sie finden so am besten das Ihnen Passende heraus.

KÖNIGL. Natürliches Mineralwasser FACHINGEN von hervorragendem Wohlgeschmack
KÖNIGL. Natürliches Mineralwasser FACHINGEN von hervorragendem Wohlgeschmack
KÖNIGL. Natürliches Mineralwasser FACHINGEN

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 22. Juni.)

H. S. In „Untreue" wird der Totaleindruck geschwächt durch die Aufdringlichkeit der tonmalerischen Absichten. Das Lied vom „Winde" ist gut charakterisiert, hat später aber auch einige grelle Farbeneffekte. Ihr Talent verdient Beachtung.

R. B., M. Ein ungutes Musizieren. Es fehlt Ihnen das gefestigte harmonische Empfinden. Sie hauen in beiden Stücken fortwährend über die Schnur. Korrektur unmöglich.

L. E., T. Der Männerchorsatz ist Ihnen noch nicht geläufig; er ist manchmal zu tief, oder es liegen die Oberstimmen über den Unterstimmen. An guten Gedanken fehlt es nicht.

S. P. Es eignet Ihnen ein besonderes Feingefühl für elegische Stimmungen. Die 2 Lieder sind mit einer bemerkenswerten satztechnischen Beherrschung geschrieben.

P. K., H. Um zu einer fesselnden Ursprünglichkeit zu gelangen, müssen Sie noch tiefer graben lernen. Die Chöre haben einen etwas platten, gewöhnlichen Ausdruck. Die Modulationen sind, wie in „Extrapost", nicht immer ganz folgerichtig. „Frühlingsjubel" nimmt einen guten Anlauf und weist hin auf ein entwicklungsfähiges Talent.

K. G., T—en. Ihre Chöre zählen nicht zu den stilistisch und musikalisch leicht wiegenden. Bei weiterer Uebung wird man von Ihnen recht Erfreuliches erwarten dürfen.

Ernest Br., Str—burg. Die vorgelegten Leistungen entsprechen Ihren Kenntnissen, die Sie ja selber sehr nieder einschätzen. Abonnent? Sollen wir das Manuskript unfrankiert zurückschicken? Porto fehlt.

Ma. Hu., B. Wenn man derlei Laut- und Tonpoesien wie „Eisblumen" in Ihrer Anstalt duldet, sind Sie für den eingesandten Wisch nicht verantwortlich zu machen.

F. G—ger. Lieber tot, als ziellos streben! Aber Bester, Sie reiben sich ja mit Ihrem stürmischen Wollen auf. Ihr „Schmiedelied" ist kein blödes Geklingel, sondern gut gehämmert. Dur stünde ihm besser an.

Mutterliebe. Deklamation gut. Das Absonderliche dieser Poesie verlangt natürlich eine entsprechende Behandlung im Klaviersatz. Der Ihrige läßt die ans Bizarre grenzende düstere Phantastik vermissen, mit der seinerzeit die Yvette Guilbert gerade dieses Liedchen an einigen deutschen Plätzen vortrug.

Wir bitten von den Offerten unserer Inserenten recht ausgiebig Gebrauch zu machen und stets auf die „Neue Musik-Zeitung" Bezug zu nehmen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

„Über den Bergen."

(Karl Busse.)

Eugen Haile.




Sehr bewegt. (♩= 160)
Au - gen zu-rück, ach und ich ging, ging — im Schwarme der
mit voller Leidenschaft
Sehr breit. (♩= 108)
an - - dern, kam — mit ver - wein - - ten Au - gen zu-rück,
rit.
fff
p
nach und nach abnehmen
Sehr langsam. Tempo I.
mit gehauchter Stimme
pp
kam mit ver-wein - ten Au - gen zurück. Ü - ber den Ber - gen,
molto rit.
ppp
pp
weit zu wan - dern, sa - gen die Leu - te, wohnt das
Glück.

Drei brasilianische Volkslieder.

III.
Serenata Braziliana.

Gustav Lazarus, Op. 143.

Andantino.




poco rit.
dim.
p
f
pp
ritard.
Tempo I.
f
cresc.
cresc. molto
ff largo
a tempo
p
pp
Ped.
*

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

„Über den Bergen."

(Karl Busse.)

Eugen Haile.




Sehr bewegt. (♩= 160)
Au - gen zu-rück, ach und ich ging, ging — im Schwarme der
mit voller Leidenschaft
Sehr breit. (♩= 108)
an - - dern, kam — mit ver - wein - - ten Au - gen zu-rück,
rit.
fff
p
nach und nach abnehmen
Sehr langsam. Tempo I.
pp
mit gehauchter Stimme
kam mit ver-wein - ten Au - gen zurück. Ü - ber den Ber - gen,
molto rit.
ppp
pp
weit zu wan - dern, sa - gen die Leu-te, wohnt das
Glück.

Drei brasilianische Volkslieder.

III.
Serenata Braziliana.

Andantino.

Gustav Lazarus, Op. 143.




poco rit.
dim.
p
f
pp
ritard.
Tempo I.
f
cresc.
cresc. molto
ff largo
a tempo
p
pp
Ped.
*

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1911 Heft 20

Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Felix Mottl †.

Mottl und die Blütezeit der Karlsruher Oper.

Tod geweihtes Haupt!
Tod geweihtes Herz!

Wohl ahnte Mottl, als er am Abend des 21. Juni die geheimnisvolle Welt des „Tristan" seinen tief ergriffen lauschenden Zuhörern zu erschließen begann, nicht, wie sehr diese beiden schicksalsschweren Worte ihn selbst zeichneten, wie weit geöffnet schon die Pforte stand, durch die er selbst nur zu bald eingehen sollte in das „Wunderreich der Nacht".

Das Schwert, statt es zu schwingen
machtlos ließ ich's fallen!
Nun dien' ich dem Vasallen!

Bei diesen Worten Isoldes entsank das Schwert, mit dem er so oft seine begeisterten Scharen zu Kampf und Sieg geführt hatte, seiner müden Hand, und als ohnmächtiger Diener des unerbittlichsten Vasallen folgte er willenlos dem Tod in sein stilles Reich. —

Um einen unersetzlichen Verlust trauert die musikalische Welt, trauert vor allem München, Bayreuth, Karlsruhe. So überaus erfolgreich und hochgefeiert Mottls künstlerische Tätigkeit seit sieben Jahren, seit seiner Berufung zum obersten Leiter der Hofoper und der Akademie der Tonkunst in München gewiß auch war, so ist doch Bayreuth und Karlsruhe die Stätte gewesen, wo er zuerst, am längsten und am segensreichsten lebte und wirkte. Von hier aus begann sein Name hoch geschätzt und allgemein verehrt weiter und immer weiter sich zu verbreiten, hier ging der Stern seines Ruhmes helleuchtend über alle Lande glanzvoll auf. — 23 Jahre, die besten und — wie er selbst oft eingestand — die glücklichsten Jahre seines Lebens gehörten Karlsruhe und der erschütternde Schmerz über seinen Tod wird dort noch verdoppelt durch das tiefe Bewußtsein einer unendlichen Dankbarkeit. Was wußte er im Laufe dieser Jahre aus den damals doch noch verhältnismäßig ziemlich bescheidenen Mitteln des Karlsruher Hoftheaters zu schaffen, wie verstand er es, durch sein vorbildliches, zielbewußtes Wirken die Augen der ganzen musikalischen Welt auf diese Stadt zu bannen und ihr zwei Jahrzehnte hindurch die führende Stellung im künstlerischen Leben der damaligen Zeit zu sichern! Eine Blütezeit, eine Glanzzeit der Karlsruher Oper hat er heraufgeführt, sie war sein ureigenstes Werk! —

Als im Jahre 1881 durch Dessoffs Rücktritt die Leitung der Karlsruher Oper neu vergeben werden mußte, wandte sich Großherzog Friedrich von Baden nach Bayreuth an Richard Wagner mit der Bitte, ihm einen für dieses Amt geeigneten Künstler aus dem Kreis seiner Anhänger und Freunde zu empfehlen: Wagners Wahl fiel auf Mottl und der erst 24jährige Felix war Hofkapellmeister in Karlsruhe.

Kaum der Schule des Löwenburgschen Konvikts in Wien entwachsen, hatte Mottl schon Wagners Werke kennen gelernt und mit der überschäumenden Begeisterung der ersten Jugend erwuchs er zum glühendsten, überzeugungstreuesten Jünger des Meisters. Als Student schon leitete er den Akademischen Gesangverein in Wien und gewann dadurch einen, wenn auch einstweilen nur kleinen Kreis für seine Ideale und Wagners Sache. Gar bald führte ihn sein Weg nach *Bayreuth* und zu dem Meister selbst, der Mottls eminente Begabung sofort erkannte und ihn hocherfreut an seine Seite fesselte. Mit Franz Fischer, Hermann Zumpe und Anton Seidl zusammen wurde ihm in der sogen. „Nibelungenkanzlei" die Durchsicht des Notenmaterials zur ersten Aufführung des „Rings" übertragen, bei den Festspielen im Jahre 1876 war er bei der musikalischen Assistenz auf der Bühne tätig und wurde so durch Wagner selbst in die tiefsten Geheimnisse seines Schaffens eingeführt. Seine Berufung an die Spitze der Karlsruher Oper gab ihm die längst schon ersehnte Gelegenheit, selbständig zu schaffen und zu wirken und seine künstlerische Ueberzeugung zur künstlerischen Tat erstehen zu lassen.

Eine herrliche, hochbedeutsame Aufgabe! Bei deren glänzender Lösung wurde sein jugendfrischer Idealismus aufs glücklichste unterstützt durch das herzliche Vertrauen des Großherzogs und seiner kunstsinnigen Gemahlin und durch die unbedingte Freiheit, die ihm in seinen Entschlüssen und Taten von der Intendanz sowohl unter Putlitz wie unter Bürklin jederzeit, wenn auch nicht immer ohne Kampf, eingeräumt wurde. Nur so, in möglichster Ungebundenheit war es ihm möglich, seine hochfliegenden, künstlerischen Pläne zu verwirklichen und damit der Karlsruher Bühne einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte zu erobern.

Zunächst nun galt es, den Wagnerschen Werken die ihnen gebührende Stellung im Spielplan zu verschaffen und zu sichern. Die schon früher gegebenen Werke wurden streng im Sinn des Meisters stilvoll neu einstudiert, die Nibelungen-Trilogie binnen kurzer Zeit zum erstenmal aufgeführt. Von einer zur andern Vorstellung bemühte er sich in unermüdlicher Sorgfalt, die stilistische Eigenart dieser Meisterwerke herauszuarbeiten und brachte sie dann

auch im Laufe der Zeit zu einer so vollendeten Wiedergabe, wie sich ihrer keine zweite Bühne der Welt rühmen konnte. In immer weitere Kreise drang allmählich der Ruf der Karlsruher Wagner-Aufführungen, aus dem ganzen Land, aus Frankreich selbst strömten stets die Scharen zu solchen Festtagen zusammen und, als nun vollends bald darauf, im Jahre 1886, zum erstenmal Mottl in Bayreuth selbst die Aufführungen des „Tristan" und „Parsifal", in den folgenden Jahren die der „Meistersinger", „Tannhäuser" und „Lohengrin" mit beispiellosem Erfolg geleitet hatte, da war sein Ruhm als erster und bester Wagner-Dirigent allüberall fest begründet und des Meisters heiligstes Erbe wußte man in seiner Hand aufs treulichste bewahrt.

Doch nichts wäre falscher wie die vielleicht naheliegende Vermutung, als wäre Mottl in unbedingter Verehrung für Wagner einer blinden Einseitigkeit verfallen. Ein Blick auf seine verschiedenartige künstlerische Tätigkeit in Karlsruhe belehrt uns eines Besseren.

Sein größtes Interesse neben Wagner gehörte naturgemäß den Werken *Franz Liszts*, den er zeitlebens wie einen väterlichen Freund hoch verehrte. Dieser innigen Verehrung geben die herrliche Wiedergabe sämtlicher symphonischen Dichtungen, besonders des Faust und der Dante-Symphonie, und dann diese wunderbaren szenischen Aufführungen der „Heiligen Elisabeth" laut beredten Ausdruck.

Gerade einer solchen Aufführung dieses Werks erinnere ich mich aus früherer Zeit, die mit zu den stärksten künstlerischen Eindrücken meines ganzen Lebens überhaupt gehört. Schon über dem ganzen Abend lag, zumal auch durch die tiefinnerliche Wiedergabe der Elisabeth selbst durch die unvergeßliche Pauline Mailhac, eine seltene Stimmung und Weihe; mit tiefer Rührung waren die Chöre der Armen, Elisabeths Tod und Bestattung an uns vorübergezogen und langsam fiel der Vorhang zusammen. Da — alles blieb ruhig, kein Beifall und Händeklatschen, kein heftiges Aufstehen störte die heilige Andacht dieser Stunde; wie gebannt unter dem zwingenden Eindruck eines gewaltigen künstlerischen Erlebnisses verblieb die Menge regungslos, dann erst verließ sie ganz allmählich, ruhig, fast zaghaft, aufs tiefste erschüttert, langsam das Theater. Stets erinnerte sich Mottl dieses Abends mit ganz besonderer freudiger Genugtuung und bezeichnete diesen „erfolglosen" Abend als einen seiner schönsten und „erfolgreichsten".

Liszts mustergültigem Beispiel folgend ließ auch er sich die zielbewußte Pflege des fortschrittlich gesinnten zeitgenössischen Schaffens ganz besonders angelegen sein. Wie nicht viele seiner Kollegen in gleicher Stellung war er sich der hohen Verpflichtung, die ihm als Leiter eines Kunstinstituts in dieser Hinsicht oblag, stets wohl bewußt. Nicht, wie heutzutage leider zumeist, die Hoffnung auf einen großen äußeren Erfolg oder gar die Rücksicht auf einen möglichst hohen „Kassenrapport" war für ihn bei der Annahme einer neuen Oper maßgebend und entscheidend, sondern einzig und allein nur deren künstlerischer Wert. Wo nur irgend ein Werk aus diesem Grund einer Aufführung würdig schien, durfte es bei Mottl einer tatkräftigen Förderung sicher sein.

Mit ganz besonderer Liebe hing er an *Hector Berlioz* und *Peter Cornelius*, für deren Werke er wie schon früher als Schriftsteller, so jetzt auch als Dirigent mit aller Entschiedenheit eintrat. Cornelius' köstlichen „Barbier von Bagdad" suchte er in seiner geschickten, pietätvollen Bearbeitung zu neuem Leben zu erwecken, desgleichen Tondichters „Cid" war lange Zeit eine mit Recht gerühmte Festvorstellung der Karlsruher Bühne, die unvollendet hinterlassenen Szenen aus dessen dritter Oper „Gunlöd" hat er in dankenswerter Weise zum wirkungsvollen Vortrag im Konzertsaal eingerichtet. Von Berlioz brachte er neben seinen symphonischen Werken „Benvenuto Cellini", „Beatrice und Benedikt" und vor allem die beiden Teile der „Trojaner" wiederholt zu vortrefflichster Wiedergabe, die gleich den Wagner-Aufführungen weiterhin dem größten Interesse begegneten.

In buntem Wechsel zieht das künstlerische Schaffen an unserem Auge vorüber, wie es unter Mottls Leitung zum Leben erblühte: *Götz*' „Widerspenstige" und „Francesca da Rimini", Smetanas „Kuß" und „Verkaufte Braut", Chabriers „Gwendoline" und „König wider Willen", Bizets „Carmen" und „Djamileh", Verdis „Falstaff", d'Alberts „Rubin", „Kain" und „Abreise", Rezniceks „Donna Diana", *Schillings*' „Ingwelde" und „Pfeifertag", *Thuilles* „Lobetanz", *Kloses* „Ilsebill" und viele, viele andere neue Werke erfreuten sich seiner opferwilligen Pflege und Förderung.

Wie jeder echte Musiker hing auch Mottl mit glühender Begeisterung und Verehrung an unseren klassischen Meistern. Die alljährlich am Karfreitag wiederholten herrlichen Aufführungen der „Matthäus-Passion", späterhin die von ihm ins Leben gerufenen regelmäßigen Bach-Kantaten-Abende, seine zahlreichen für den praktischen Gebrauch eingerichteten Bearbeitungen Bachscher Werke geben davon eben so lautes Zeugnis, wie seine von liebenswürdigster Grazie und sonnigster Heiterkeit getragene Wiedergabe der Mozartschen Schöpfungen, die stilistisch vollendete Instrumentation Mozartscher und Schubertscher Lieder, die lebensvollen, leidenschaftlich durchglühten Aufführungen Beethovenscher Werke, besonders des „Fidelio".

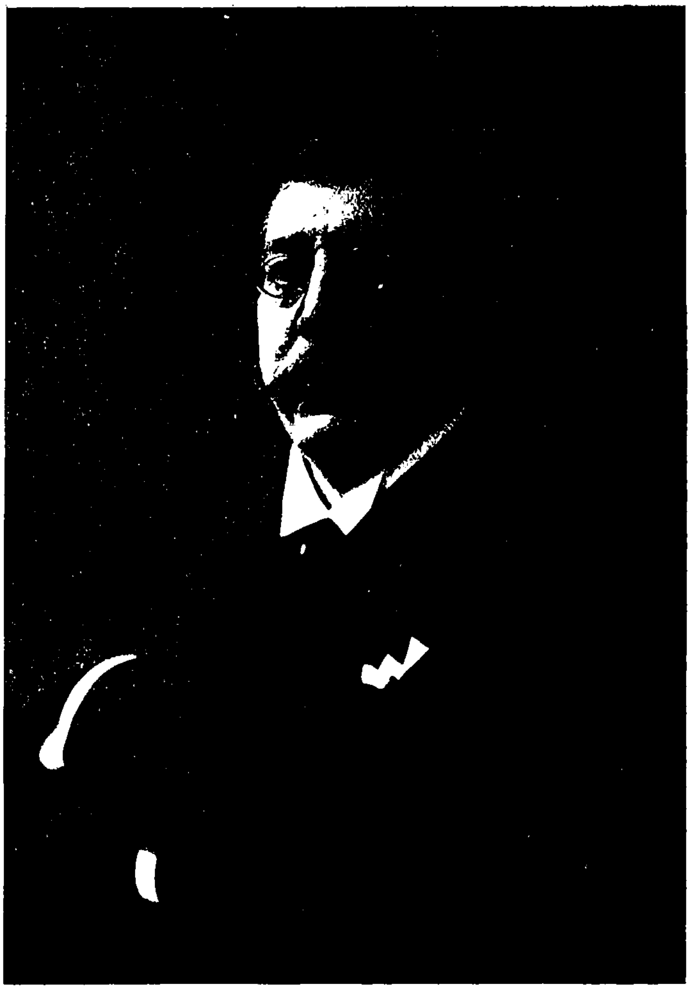
Daß ihm sowohl auf der Bühne wie im Konzertsaal in gleich hervorragender Weise die Interpretation der ältesten wie der neuesten Werke gelang, hat seinen vornehmsten Grund darin, daß er als echte Musikernatur nur seinem eigenen, instinktiven Empfinden zu folgen brauchte, um ganz von selbst den rechten Stil, die richtige Auffassung eines jeden Werkes zu treffen, ob er nun die gigantischen Werke seines Bayreuther Meisters dirigierte, odes etwa — was er gelegentlich sehr gern tat — den entzückenden „Barbier von Sevilla" oder Donizettis „Liebestrank" und Bellinis „Norma", die beide auch in seiner sehr guten Bearbeitung dankbare Anerkennung gefunden haben. „Kraftvoll gesundes Temperament und eine warme Sinnlichkeit bilden," wie Dr. Rudolf Louis in seinem trefflichen Buch „Die deutsche Musik der Gegenwart" sagt, „die psycho-physiologischen Grundlagen seiner künstlerischen Persönlichkeit. Einzig und unvergleichlich ist die naive, ja kindliche Freude am Musizieren, die er sich, wie wohl kein anderer unter seinen Berufsgenossen . . . bewahrt hat . . . In Mottl ist keine Spur von Eitelkeit und Gefallsucht; vom Poseur und Komödianten hat er gar nichts . . . immer verschwindet seine Person durchaus hinter dem Kunstwerk, das er interpretiert . . . Was er immer tat, das tat er als treuer, selbstloser Diener der Kunst, nicht für sich, sondern für die Sache. Und diese Freude am Musizieren versteht er mit suggestiver Macht auf die Ausführenden zu übertragen."

Hiermit hat Louis meines Erachtens mit einem Wort gesagt, was Mottl vor den meisten Orchesterdirigenten ganz besonders auszeichnet, was seine allgemeine Beliebtheit und Verehrung bei den ihm unterstellten Künstlern und damit schließlich auch seine glänzenden Erfolge in der ganzen Welt erklärt: seine eminente suggestive Macht.

Nur durch diese geradezu hypnotische Kraft ist es zu verstehen, wie es ihm gelingen konnte, aus den doch oft recht verschiedenartig zusammengesetzten Elementen des Personals einer mittleren Hofbühne ein in sich vollständiges, abgerundetes, geradezu mustergültiges Ensemble zu bilden: Wirklich künstlerische Persönlichkeiten wie Pauline Mailhac, den Meistersänger Fritz Plank oder ein treffliches, begeistert folgendes Orchester zu seiner eigenen künstlerischen Höhe zu erheben, fiel gewiß nicht schwer; seine suggestive Macht, unterstützt durch den Zauber seines herzgewinnenden

Wesens, reichte aber selbst so weit, auch weniger hervorragende Kräfte, sogar die sonst so träge Masse des Chors mit seiner Begeisterung zu erfüllen, sie im Sturm empor- und zu künstlerischen Taten hinzureißen, deren sie ohne ihn niemals fähig gewesen wären. Die bedeutende Ueberlegenheit eines von einem starken Willen zielbewußt geführten einheitlichen Ensembles gegenüber dem an vielen Bühnen leider noch herrschenden Starsystem wird nicht deutlicher zu erweisen sein als durch Mottls künstlerische Taten in Karlsruhe.

Und die gleiche beherrschende Kraft wie über die Ausführenden, besaß Mottl auch auf das Publikum: nicht leicht war ein Dirigent allgemein so verehrt, beliebt, gefeiert und umjubelt wie er! Nicht aber etwa, daß er, wie bedauerlicherweise noch manche seiner Kollegen, dem Publikum durch Mätzchen geschmeichelt hätte, seinen billigen Wünschen allzu bereitwillig entgegengekommen wäre: mit unerbittlicher Strenge schritt er gegen dessen zahlreiche Rücksichtslosigkeiten im Theater und Konzert, gegen Zuspätkommen, zu frühes Applaudieren, zu laute Unterhaltungen während des Spiels und dergleichen Dinge ein, unbekümmert um die Wünsche und Launen des nur zu leicht wandelbaren Geschmacks der großen Menge schritt er in allen künstlerischen Fragen nur seiner innersten Ueberzeugung allein folgend, fest und sicher weiter und riß damit schließlich doch alles im Flug mit sich fort. So erzog er sich im Laufe der Jahre sein Publikum, hoch und nieder, in vorbildlicher, idealster Weise: es neigte sich der zwingenden Macht einer überzeugenden großen Persönlichkeit!



FELIX MOTTL.
Hofphot. A. Pieperhoff, Bayreuth.

Auch Mottls Tätigkeit als Komponist darf hier nicht unerwähnt bleiben, wenngleich ihm auf diesem Gebiete dauernde Erfolge ja nicht beschieden waren. Seine Opern „Eberstein", Text von Putlitz, „Fürst und Sänger", Dichtung von J. W. Widmann, und Bierbaums hübsches Tanzpoem „Pan im Busch" wurden wiederholt in Karlsruhe, die Oper „Agnes Bernauer" in Weimar aufgeführt. Unter seinen zahlreichen Liedern dürften sich gewiß manche finden, die der Vergessenheit entrissen zu werden verdienten. Doch die starke innere Abhängigkeit von Wagner, die ihm als Dirigenten so feste Richtung und Stütze gab, war für ihn als Komponisten, wie für so viele andere, gefährlich und verhängnisvoll geworden. —

An Versuchen, Mottl der Karlsruher Bühne abspenstig zu machen, hat es natürlich nicht gefehlt; doch in dem Bewußtsein, daß ein so reines, künstlerisches Arbeiten wie hier ihm keine andere, zumal keine größere Bühne, wie etwa Berlin, bieten könnte, schlug er alle Anerbieten aus und blieb Karlsruhe treu. Geschmückt mit Auszeichnungen aller Art, war er schon im Jahre 1887 zum Direktor der Hofoper und der Hofkapelle, im Jahre 1893 zum Generalmusikdirektor ernannt worden, und Jahr um Jahr war so in glücklichster und segensreichster Weise vergangen. —

Doch wo so lang so viel lichter Sonnenschein geherrscht hatte, konnten doch auch einmal trübe Zeiten nicht ausbleiben. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts waren aus rein persönlichen Gründen — Mottl hatte sich indessen mit der anfangs sehr geschätzten Sängerin Henriette Standhardtner verheiratet — verschiedene Mißstimmungen eingetreten, die seine bisherige Freude am weiteren Schaffen in Karlsruhe erheblich minderten und ihn wiederholt sich einen anderen Wirkungskreis erstreben ließen. Aber stets gelang es den einmütigen Bitten seiner Freunde, seiner eigenen Anhänglichkeit an seine seitherige Stellung und nicht zuletzt auch den herzlichen Wünschen des alten Großherzogs ihn immer wieder zum Bleiben zu bewegen, um so mehr, als ihm auch die Stellung als Hofoperndirektor in Wien, die längst schon das heimliche Ziel seiner sehnlichsten Pläne war, aus den gleichen persönlichen Gründen versagt bleiben mußte.

Schließlich siegte aber doch die Erkenntnis, daß nur ein Wechsel in der Stätte seines Wirkens ihm die Erlösung aus unhaltbar gewordenen Verhältnissen bringen konnte; so nahm er nach langem Zögern im Jahre 1903 einen lockenden Antrag nach Amerika an, und verließ schweren Herzens Karlsruhe, das sich erst nach seinem Scheiden der eigentlichen Größe seines Verlustes ganz bewußt wurde. So reich an Anerkennungen und Ehrungen Mottls Tätigkeit in Amerika äußerlich auch war, künstlerisch, persönlich fühlte er sich im höchsten Grad unbefriedigt, und nie wäre er ein zweites Mal dorthin zurückgekehrt, auch wenn sich ihm nicht eben um diese Zeit in Deutschland, in *München*, eine seinen Wünschen entsprechende Stellung geboten hätte. Dort war im Sommer 1904 Hermann Zumpe plötzlich gestorben und als dessen Nachfolger übernahm Mottl die Leitung der Hofoper und der Akademie der Tonkunst.

Was Mottl dort als Hofoperndirektor an künstlerischen Taten bot, war eigentlich nur eine Art Wiederholung seiner Karlsruher Tätigkeit in vergrößertem Maßstab; seine früheren Lieblings- und Meisterwerke brachte er auch dort zu glücklichster und erfolgreichster Wiedergabe und Ruhm und Ehren wurden ihm allseitig in reichster Fülle zuteil. Und doch schien er von seiner ursprünglichen Frische, seiner früheren zielbewußten Energie etwas verloren zu haben, sei es, daß manche bittere persönliche Erlebnisse ihren trüben Schein auf seinen sonst so sonnigen Weg warfen, sei es, daß mit den reiferen Jahren naturgemäß dem einstigen himmelstürmenden Enthusiasmus eine gewisse abgeklärte Ruhe folgen mußte oder daß er schon länger als er und wir alle ahnten, den Keim seiner tödlichen Erkrankung in sich trug.

Und nun hat ihn (am 2. Juli) ein tragisches Geschick

seinem weiteren Schaffen und Wirken, seinen Schülern und Freunden und seiner Kunst entrissen. Trauernd stehen wir an seiner Bahre, in Worten können wir unseren Schmerz nicht fassen, nur den heißesten, innigsten Dank aus tiefst bewegtem Herzen für all das viele vorbildlich Schöne und Große, das er geleistet hat, bleibt uns noch für alle Zeit und das ehrenvolle treue Gedächtnis an einen wirklich Großen im Reich der Kunst.

Hofkapellmeister **August Richard.**

* * *

Die Trauerfeier für Mottl in München.

Mit außergewöhnlichen Ehren haben in *München* die Trauerfeierlichkeiten für den genialen Dirigenten Felix Mottl stattgefunden. Die Zeiten Mozarts und des Salzburger Küchenchefs sind vorüber. „Ehrt eure deutschen Meister." Auch wenn sie nur als reproduktive Künstler Großes leisten. Der deutsche Musiker hat sich nach Richard Wagners Pionierarbeit sein berechtigtes Ansehen erworben. Ueber die Feierlichkeiten sei aus dem Berichte der „Münchner Neuesten Nachrichten" folgendes wiedergegeben:

Was Felix Mottl den Münchnern war, das konnte man ermessen, als Tausende auf den östlichen Friedhof wallten, um der Trauerfeier für den gestorbenen Meister anzuwohnen. Im Arkadenhof, in dessen Mitte altargleich sich die Sargstätte aufbaute, spannten sich zwischen den Säulen schwarze Tücher, dahinter das Hoforchester sich aufgestellt hatte. In der Runde erhoben sich schlanke Kandelaber, die breite Erzpfannen trugen, aus denen die Flammenzungen offener Feuer emporlohten. Schlicht, aber monumental wirksam hat *Emanuel v. Seidl* der Trauerfeier einen erhabenen Rahmen gegeben. Die weite Kuppelhalle war von einer überaus zahlreichen und vornehmen Trauerversammlung gefüllt. Prinz Ludwig Ferdinand war durch den Adjutanten Oberleutnant Krembs vertreten; Generalintendant v. Speidel war mit den sämtlichen Beamten der Intendanz erschienen, ferner waren zu sehen: die Staatsminister v. Wehner und v. Miltner, Ernst v. Possart, Richard Strauß, Hofkapellmeister Reichenberger (Wien), Oberbürgermeister Dr. v. Borscht, Stadtschulrat Dr. Kerschensteiner u. v. a.

Das Münchner Künstlertheater war vertreten durch seinen Direktor Georg Fuchs. (Mottl gehörte bekanntlich zu den Mitbegründern des Theaters und hat im Jahre 1908 die Direktiven für die Orchesteranlage erteilt.)

Dem mit weißen Rosen überdeckten Sarg, in dem Mottls Leiche ruhte, folgten Fackelträger (Schüler der Akademie der Tonkunst) mit brennenden Lichtern. Während der Sarg in der Mitte niedergestellt wurde, sprangen lautlos die Tore auf und hereinfluteten die ergreifenden Klänge des Liebestodes aus dem „Tristan". Manche Männerbrust schluchzte da in echtem Schmerze auf. Als die Akkorde verrauscht waren, setzte sich der Leichenzug durch den Säulengang in Bewegung. Voran schritten die Kranzträger, unmittelbar vor dem Sarge wurden auf einem Samtkissen Mottls zahlreiche Orden getragen. Dem Sarge, zu dessen beiden Seiten wieder flambeauxtragende Akademiestudierende schritten, folgte der Sohn Mottls und in angemessener Entfernung die schier endlose Zahl der Trauergäste. Nach einem Vortrage des Gesamtchors des Lehrergesangvereins unter Hofkapellmeister Cortolezis' Leitung aus der „Matthäus-Passion" nahm Generalintendant *v. Speidel* das Wort zu einem Nachruf, in dem er u. a. sagte:

„Es ist nicht meine Aufgabe, die Bedeutung Mottls und seine Stellung in der musikalischen Welt hier eingehend zu schildern, ich muß mich darauf beschränken, den Gefühlen der tiefsten Trauer Ausdruck zu geben, die uns alle beseelen. Neben dem Gefühl des Schmerzes ist es noch ein anderes Gefühl, dem ich heute Ausdruck geben möchte, ein Gefühl, das mich besonders beherrscht als Leiter der hiesigen Hofoper, wie auch persönlich, der ich an Mottl meine beste Stütze und meinen treuesten, verlässigsten Berater hatte. Ich möchte aber auch meinen herzlichsten Dank aussprechen, ihm, der uns so viel gegeben hat. Sei überzeugt, mein lieber Freund, daß wir Deiner nie vergessen werden und daß Du, Du gottbegnadeter Künstler, Du lieber, guter Mensch in unserer Erinnerung fortleben wirst! Dein Wirken und Dein Schaffen wird in goldenen Buchstaben in die Geschichte der Kunst eingeschrieben bleiben, namentlich aber auch in die Geschichte des Münchner Hoftheaters. — Se. Königl. Hoheit, unser allergnädigster Herr, der stete Schirmer aller Künste, hat mich beauftragt, einen Kranz an der Bahre des Verewigten niederzulegen. Desgleichen lege ich diesen Kranz im Namen der Königl. Generalintendanz hier nieder."

Nach dem Generalintendanten legten an den Stufen unter von hoher Anerkennung für das Wirken des Entschlafenen beseelten Nachrufen Kranzspenden nieder Direktor *Bußmeyer* für die Akademie der Tonkunst, Konzertmeister *Ahner* für die Musikalische Akademie und Kammermusiker *Enders* für die Gesellige Vereinigung des Hoforchesters. Die Generalintendanz der Königl. Schauspiele in Berlin hatte *Richard Strauß* beauftragt, eine Kranzspende zu überbringen. Aufs tiefste bewegt, rief er dem Verewigten die Worte nach:

„Lieber Mottl, ich will Dir keine Rede mehr halten, nachdem Dein Meister in Tönen gesprochen hat, aber im Namen aller musikalischen Herzen der ganzen Welt will ich Dir noch einmal danken und Dir Lebewohl sagen. Wir werden Dein Andenken in treuer Liebe und Bewunderung in Ehren halten!"

Prof. Viktor Gluth, Dr. Kilian, Chefredakteur Dr. Martin Mohr, Dr. Alexander Dillmann (im Namen der Münchner Kritik) legten Kränze an Mottls Sarge nieder; und eine große Zahl von Leidtragenden, die alle aufzuzählen hier nicht möglich ist, folgten ihm, darunter auch Vertreter des Mozarteums in Salzburg, Generaldirektion und Solopersonal des Hoftheaters in Karlsruhe und des Hoftheaters in Hannover. — Als der letzte Kranz am Sarge Mottls niedergelegt war, spielte unter Leitung *Franz Fischers*, des langjährigen Freundes Mottls, das Hoforchester die Trauermusik aus der „Götterdämmerung". Im Innersten erschütterten diese wuchtigen Klänge alle Herzen. Als unter den Siegfried-Motiven der Sarg Mottls wiederum emporgehoben und in die Halle getragen wurde, während die Fackelträger ihre Lichter löschten, stand wohl niemand da, den die Tragik und Trauer der Stunde nicht zu schmerzendem Bewußtsein gekommen wäre.

Zahlreich waren auch die Beileidskundgebungen von auswärts: Waren schon während der Krankheit Stöße von Briefen und telegraphischen Anfragen eingelaufen, so hatten sich beim Ableben Mottls diese Kundgebungen noch erheblich gemehrt. Von fürstlichen Persönlichkeiten haben Erbprinz und Erbprinzessin Reuß, Prinz August Wilhelm von Preußen, Marie Herzogin von Anhalt und Prinz Max von Baden (der, ein Schüler Mottls, inkognito noch kürzlich hier war, um der Tristan-Aufführung beizuwohnen) telegraphisch ihre Anteilnahme bekundet. Weiter haben die Intendanten auswärtiger Bühnen, darunter Bürklin (Karlsruhe), dann Minister v. Bodman und Geheimrat Chelius (Karlsruhe) depeschiert. Die größte Teilnahme zeigt sich naturgemäß in der musikalischen Welt. Zerstreut in Sommerfrischen und Bädern meldeten sich Komponisten, Dirigenten und darstellende Künstler. Max Schillings (zurzeit Gürzenich) sagt, den tragischen Verlust empfinde jeder deutsche Künstler als seinen eigenen; tief ergriffen gedenke er aller künstlerischen Wohltaten, die er von Mottl empfing. Hans Pfitzner, Weingartner, Julius Bittner und viele andere Dirigenten schließen sich den Beileidskundgebungen an, so Geheimrat Generaldirektor Schuch, Arthur Nikisch, Siegfried Ochs, Otto Lohse, Ferdinand Löwe, der Direktor des Petersburger Konservatoriums Siloti, Alfred Hertz, der Wagner-Dirigent der Conried-Oper. Die in Bayreuth wirkenden Künstler hatten mit handschriftlicher Widmung einen wundervollen Kranz geschickt, ebenso Frau Cosima Wagner. Der Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, war, wie viele andere, unter den Spendern von Kränzen, zu denen sich Liebeszeichen aus weiter Ferne, wie z. B. vom Richard-Wagner-Verein für Großbritannien und Irland, gesellt hatten.

* * *

Die Feuerbestattung in Ulm.

Es war der Wunsch derer, die dem verewigten Meister am nächsten standen, daß an der Bestattungsfeier allein einige vertraute Freunde des Dahingeschiedenen teilnahmen. So fanden sich denn vor dem durch ein dichtes Boskett von Lorbeeren und Palmen verdeckten, mit den schönsten der gespendeten Kränze gezierten Katafalk der *Ulmer* Friedhofshalle allein der Sohn Mottls, sein Neffe, der Maler Fritz Schönpflug aus Wien, dann Professor Friedrich Klose, Dr. Krienitz, ferner ein Vertreter des Stadtorchesters von Baden-Baden und Dr. *Paul Marsop* zusammen. Der letztere trat vor und sprach zum Gedächtnis des unvergeßlichen Künstlers:

„Einem Großen im Reiche der Musik, einem der liebenswertesten Menschen, die je auf dieser Erde wandelten, erweisen wir jetzt die letzte, die allerletzte Ehre.

Einem Großen im Reiche der Musik. Als die Tage des unvergeßlichen Hans v. Bülow, des mutigsten und siegreichsten Vorkämpfers der weltumgestaltenden Wagnerischen Kunst, sich ihrem Ende entgegenneigten, da sagte er zu mir: ‚Ich kann ruhig scheiden, denn Felix Mottl wird mein Erbe in Treuen verwalten!' Mottl hat dies Wort wahr gemacht. Und schier noch mehr. Denn es war etwas wundersam Universelles, Allumspannendes in seinem künstlerischen Charakter. Er vereinigte die in männlich starkem Willen dem Ziel zusteuernde Energie des Nordens und die üppig quellende Schönheits- und Sinnlichkeitsfreude des Südens in sich. Er war der getreueste, der lebensvollste, weil der wahrhaftigste Ausdeuter Bachs, Mozarts und Beethovens — und es zählte zu seinen höchsten Freuden, wenn er dem seine volle Kraft und Hingebung leihen konnte, was in unseren Zeiten mit Ernst und Bedeutung vor- und aufwärts strebt. Wohin er nur seinen Zauberstab senkte, ins Lyrische, ins Epische, ins

Dramatische: überall weckte er goldiges Leuchten und Klingen. Ob er vor dem Pulte des Symphonikers, ob er vor dem des Bühnenbeherrschers stand: stets überzeugte er. Denn es war die Gabe des restlos kongenialen Erfassens jedweder mit eigenen Gedanken bildenden Persönlichkeit in ihm, und zugleich eine schrankenlose Hingebung und Selbstentäußerung — und nicht zuletzt eine gewaltige Macht wahrhaft schöpferischen Aufbauens und Gestaltens. Wenn es je einen Dirigenten ganz nach dem Herzen Richard Wagners gegeben hat, so war es Felix Mottl. Vor uns ließ er, alle Mithelfer durch Auge und Hand in seinen Bann zwingend, die musikalische Tragödie ins unermeßlich Hohe aufwachsen — die gewaltigste Tragödie, die je ein dem deutschen Boden entsprossener Meister geformt hat. Wohl uns, die wir dies miterlebten, wohl uns, wenn wir die überragende Größe dieses Gestaltens in ehrlicher Dankbarkeit verehrungsvoll anerkannten, ohne Eifersucht, ohne Neid, in unzweideutig klarer Sprache. Und erkannten wir sie ihrem unschätzbaren Werte nach an, dann mußten wir sagen: wo Felix Mottl wirkt, da ist ideales Bayreuth! So bleibt denn auch sein schönster Ruhmestitel, daß ihn Richard Wagner, daß ihn Franz Liszt hoch geehrt, herzlich geliebt haben!

Daß so mancher es nicht erkennen konnte — oder nicht zu erkennen vorgab, welch ‚hehrstes Gut' der Welt in diesem unvergleichlichen Manne geschenkt war, daß enger Sinn und Dünkel, daß Kleinlichkeit und Selbstsucht den freien Flügelschlag des Genius zu hemmen versuchten: das hat es mit verschuldet, daß uns Felix Mottl allzufrüh entrissen wurde. Dank begehrte er nicht. Aber sein Herz vermochte es nicht zu überwinden, wenn er dort gehäuften Undank erntete, wohin er seine beste Liebe wendete, wo er Tag für Tag sein Letztes hergab, wo er sich aufopferte. Doch es steht uns nicht an, zu richten. Denn er, der Gütevolle, er hat verziehen. Schaffen, Helfen, Fördern — und Vergeben: das war sein Leben. Was ihm als Erdenrest von menschlichen Schwächen anhaften mochte, das trat vor dem Guten, Edlen, in dem er sich Tag für Tag vorbildlich betätigte, in den Schatten. Ein unsäglicher Reichtum von Liebe war in ihm — der Liebe, die im Wohltun eint und bindet!

Wir werden nimmer seinesgleichen sehen. Alles Große ist einzig.

Leb wohl, du Lieber, du Getreuer, nun zum Frieden Eingegangener! Laß dir die Worte unseres Goethe — deines Goethe — zum letzten Abschied nachrufen:

‚O weiser Brauch der Alten, das Vollkomm'ne,
Das ernst und langsam die Natur geknüpft,
Des Menschenbild's erhab'ne Würde, gleich
Wenn sich der Geist, der wirkende, getrennt,
Durch reiner Flammen Tätigkeit zu lösen!
Und wenn die Glut mit tausend Gipfeln sich
Zum Himmel hob und zwischen Dampf und Wolken,
Des Adlers Fittich deutend, sich bewegte,
Da trocknete die Träne, freier Blick
Der Hinterlass'nen stieg dem neuen Gott
In des Olymps verklärte Räume nach.'"

Während die Worte des Meisters aller Meister ertönten, versank der Sarg hinter dem ragenden Grün langsam, lautlos in die Tiefe. Was an Felix Mottl sterblich war, ist der Erde zurückgegeben worden. Er ruht in Frieden.

* * *

Anekdotisches aus Felix Mottls Leben.

Fast vierzig Jahre habe ich Felix Mottl gekannt. Ich machte seine Bekanntschaft in Wien, in der Musikhandlung von Guttmann, am Opernring, wo er zu seinem Vergnügen und zum Genusse und Belohnung anderer die erste Propaganda für den „Ring" machte, der im darauffolgenden Jahre zum ersten Male in Bayreuth aufgeführt werden sollte.

An einem der schönen Instrumente saß ein blutjunger Mensch, der den Zuhörern alles das vorspielte, was sie hören wollten. Noten gab es keine; denn er hatte sein reichhaltiges Repertoire nicht nur in den Fingern, sondern auch im Kopfe; er spielte alles auswendig.

Dr. Gustav Schönaich, der meinen Gatten und mich dahin begleitet hatte, war der ganz spezielle Beschützer des jungen, dem Konservatorium kaum entwachsenen Künstlers. Er erzählte uns, welch phänomenale Erscheinung der Jüngling sei und zu welch bedeutenden Hoffnungen er berechtige. Schönaichs höchstes Bestreben bestand darin, Mottl zu den ersten Festspielen als „Mithelfer" nach Bayreuth zu bringen. Um dies zu erreichen, versuchte er den jungen Künstler mit allen musikalischen Größen in Berührung zu bringen. So hatte er es auch durchgesetzt, daß Mottl vor ein paar Wochen im Wagner-Verein gespielt und alle, die ihn gehört, entzückt habe.

„Und wie schwer hat es gehalten, ihn dort anzubringen," erzählte uns Schönaich weiter. „Wir hatten ein großartiges Programm aufgestellt. Das Konzert sollte mit der Tannhäuser-Ouvertüre, zu vier Händen, eröffnet werden, die Hans Richter mit einem bedeutenden Künstler spielen wollte. Am Morgen des Konzerttages kam Richter zu mir und erzählte mir, sein Partner — ich habe leider den Namen vergessen — sei krank geworden und so müsse nicht nur die erste Nummer ausfallen, ja, das ganze Konzert käme in Frage, jedenfalls fiele ihm Unglücksmenschen wieder einmal die ganze Last der Begleitung zu.

Richter war ob dieser Aussicht in sehr gereizter Stimmung, ja, er wurde sogar ausfallend heftig, als ich ihm den Vorschlag machte, sich mit dem jungen Mottl in die Arbeit zu teilen und auch mit ihm die Tannhäuser-Ouvertüre zu spielen. Richter wollte davon nichts hören. Er meinte, einem Konservatoristen würde er die Begleitung erster Kräfte und solch schwieriger neuer Sachen nie und nimmer anvertrauen. Erst nach langem Reden konnte ich von Richter die Zusage erlangen, sich den jungen Mottl einmal anzuhören. Nur widerwillig gab er mir die Erlaubnis, um 12 Uhr mit meinem Schützling bei ihm anzutreten; die Materna wäre dann gerade bei ihm, mit ihm zu probieren. Ich war sehr zufrieden, meinen Willen durchgesetzt zu haben und trat pünktlich mit Mottl bei Richter an. ‚Na, nun wollen wir einmal sehen, was der junge Mann leistet,' sagte Richter. ‚Haben Sie Noten mit?' Noten hatte Mottl nun allerdings nicht bei sich; er bedurfte ihrer auch nicht. Er fing an zu spielen, und zwar so vollendet künstlerisch, daß Richter und die Materna nicht genug Worte der Anerkennung finden konnten. Beide waren in heller Begeisterung," schloß Schönaich seine Erzählung.

Im folgenden Jahre — 1876 — traf ich Felix Mottl in Bayreuth. Schönaichs Wunsch war in Erfüllung gegangen. Um die Mittagszeit gingen wir nach der „Sonne", um an der Table d'hôte Platz zu finden. Es war aber noch zu früh. Wir wurden jedoch für unser Warten entschädigt. Im kleinen Salon neben dem Speisesaale hörten wir Klavierspielen, und zwar aus „Rheingold". Wir öffneten die Türe und traten ein. Felix Mottl saß am Klavier, und um den Flügel herum standen die drei Rheintöchter, die Schwestern Lilli und Marie Lehmann und Mina Lammert und begannen eben hell und jubelnd ihren entzückenden Dreigesang:

Rheingold! Rheingold!
Leuchtende Lust,
Wie lachst du so hell und hehr!

Dabei konnten sie aber nicht ruhig stehen bleiben, und weil ihre Schwimmaschinen nicht zur Hand, lustwandelten sie hin und her. Anstatt Alberichs hatte Wellgunde ihren kleinen, langhaarigen Schoßhund im Arm. Für Gill vertrat Mottl die Partie des Zwergen. Ein dankbarer Kreis von Zuhörern hatte sich um die Rheintöchter gesammelt, und immer neue drängten sich, durch den Gesang herbeigelockt, heran.

Als sie geendet hatten, ging ich auf Mottl zu, ihn zu begrüßen. „Wir haben keine Probe mehr nötig" — sagte er —, „wo wir uns aber blicken lassen, will man den Gesang der Rheintöchter hören, und da ich ihnen als Begleiter immer getreulich folge, so brauchen wir nichts als ein Klavier, um sofort zu beginnen." Auf dringendes Bitten setzte sich Mottl nochmals ans Klavier, um das Vorspiel zum dritten Akt der „Götterdämmerung" zu beginnen. Und die Rheintöchter sangen:

Frau Sonne
sendet lichte Strahlen;
Nacht liegt in der Tiefe;
einst war sie hell,
Da heil und hehr
Des Vaters Gold in ihr glänzte.
Rheingold
Klares Gold!
Wie hell strahltest du einst
Hehrer Stern der Tiefe!

Alle lauschten entzückt dem bestrickenden Zaubergesang.

Zwei Jahre später kam Mottl als erster Kapellmeister an die Komische Oper in Wien. Wes Geistes Kind er war, hat er gleich zu erkennen gegeben. Den Nibelungenring konnte er noch nicht zur Aufführung bringen; die Wiener wollten damals noch wenig von Wagner wissen. Mottl hatte sich aber sein Repertoire ausgesucht, dem er gleich Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad", Glinkas „Leben für den Zar" und „Beatrice und Benedict" von Berlioz einfügte. An der Komischen Oper in Wien blieb Mottl nicht lange, kaum zwei Jahre; da erging an ihn von Karlsruhe aus der Ruf, die erste Kapellmeisterstelle als Nachfolger von Otto Dessoff einzunehmen.

Mottl kam nach der badischen Residenz und die Jahre, die er hier verbracht hatte, durfte er wohl als „Des Lebens Höhe" bezeichnen. Nach österreichischen Gesetzen noch nicht mündig (!), war Felix Mottl berufen, eine der ersten musikalischen Stellungen Deutschlands auszufüllen. Und wie er das getan — wie vorzüglich der junge Mensch es verstanden hat, sich seinen Untergebenen gegenüber in den ihm gebührenden Respekt zu setzen, wissen alle die, die ihm damals nahe gestanden haben. Was Mottl in Zeit eines Vierteljahrhunderts in Karlsruhe geleistet hat, ist an anderer Stelle bereits erwähnt worden. Seine ersten Taten

als Hofkapellmeister waren die Aufführungen der Wagnerschen Tondramen. Freilich bedurfte es hierzu auch eines kunstfreundlichen Hofes, der, wie der Karlsruher, diese Kunstwerke unter seinen Schutz nahm, und der zu befehlen wußte, wo man Hindernisse aufzutürmen versuchte. Der Großherzog, die Großherzogin und alle, die zum Hofe gehörten, überschütteten Mottl mit Beweisen ihrer Gunst. Ein Ausspruch Pollinis — der Mottl gern für Hamburg gewinnen wollte — bezeichnet am besten des jungen Kapellmeisters Stellung. Pollini meinte: „Nächstens wird er noch Thronfolger." —

Doch ganz ohne kleine Reibereien sollte es auch in Karlsruhe nicht abgehen. Einige Orchestermitglieder, besonders die alten, meinten, einem so jungen Vorgesetzten gegenüber sich schon einiges erlauben zu dürfen. Ein alter Klarinettist, der schon viele Dienstjahre hinter sich hatte, und seinen Anspruch auf die wohlverdiente Pension schon geltend machen durfte, war außer sich darüber, als der junge Kapellmeister ihm diesen Vorschlag eindringlich vorstellte. Er wollte durchaus nichts davon hören, seinen ersten Pult an einen andern abzutreten. Er kam zu Mottl und erklärte ihm: „Seit bald fünfzig Jahren bin ich jetzt in dem Hoforchester beschäftigt; die Herren Hofkapellmeister Strauß, Kaliwoda, Levi und Dessoff waren mit mir zufrieden, allen war mein Ton recht, da müssen nun Sie als junger Kickindiewelt kommen — und ich muß gehen!" —

Mottl bemühte sich, dem tief gekränkten Alten seine Gründe auseinanderzusetzen, er sagte ihm: Daß gerade, weil er schon unter dem seligen Strauß geblasen habe, sein Tonansatz durch das Alter gelitten habe, so daß er unmöglich mehr den Anforderungen genügen könne, die man berechtigt wäre, von ihm zu verlangen. Sollte die Pension aber nicht ausreichen für seine Bedürfnisse, so müßten Mittel und Wege gefunden werden, er würde sich selbst für ihn verwenden. Damit war der Friede wieder hergestellt, und der wackere Klarinettist sah ein, daß der junge Kapellmeister nur zu recht hatte.

So jung Mottl auch noch war, als er die verantwortungsvolle Stelle einnahm, so selbstlos hat er sich bei jeder Gelegenheit gezeigt. Ganz zu Anfang seiner Tätigkeit in Karlsruhe hatte Mottl in der Festhalle ein großes Konzert dirigiert, das von außergewöhnlichem Erfolg begleitet war. Der Großherzog, ein guter Beurteiler, wußte die Leistung seines Hofkapellmeisters voll zu würdigen und ließ ihn gleich nach Schluß des Konzertes zu sich rufen, um ihm seine Anerkennung auszusprechen. Der gütige Fürst wollte Mottl sehr wohl und fragte ihn, ob er wohl einen Wunsch habe, er möge ihn nur nennen. Mottl war kurz besonnen und meinte: „Wenn Königl. Hoheit mir einen Wunsch erfüllen möchten, so hätte ich allerdings eine Bitte, nämlich die, das Streichorchester um vier Geiger vermehren zu können!"

Als Gustav zu Putlitz die Leitung der Karlsruher Hofbühne übernahm, verkaufte er die Noten zu „Tristan und Isolde" und die zu „Rigoletto" nach Weimar. Denn er hielt es für gänzlich ausgeschlossen, daß das Wagnersche Tonwerk, das der Großherzogin von Baden gewidmet war, in Karlsruhe je eine Aufführung erleben würde. Und dennoch machte es Mottl in kürzester Zeit möglich. Er erzielte nicht nur eine Aufführung, die, in Betracht der vorhandenen Kräfte, den strengsten Anforderungen genügte, sondern er errang mit dem „Tristan" einen sich ständig steigernden Erfolg.

Pauline Mailhac wurde unter Mottls künstlerischer Führung eine vorzügliche Isolde und Alfred Oberländer war in seiner Tristan-Partie so sicher, daß Mottl scherzweise erzählte, man könne Oberländer zu jeder Stunde der Nacht aus dem tiefsten Schlaf wecken und brauche ihm nur sein Stichwort anzugeben, er sänge dann den Tristan ohne Fehler zu Ende. Pauline Mailhac und Alfred Oberländer haben Mottl ungeheuer viel zu verdanken, denn er ganz allein hat sie zu den ausgezeichneten Künstlern gemacht, die sie lange Jahre hindurch waren.

Mit unendlicher Liebe und treuer Verehrung hing Mottl an Franz Liszt. Es hat ihn immer tief gekränkt, wenn in Bayreuth, und ganz besonders die ausschließlichen Wagnerianer, Liszt nicht die Stellung einräumten, die der Altmeister zu beanspruchen hatte.

Ein Brief, den er in dieser Angelegenheit zwei Jahre vor Liszts Tod an meinen Gatten schrieb, gibt am besten Zeugnis hiervon. Mottl schreibt:

Lieber, hochverehrter Doktor und Freund! Ich komme von Bayreuth, wo es h o c h herging und die Aufführungen mit Malten und Gudehus ganz großartig abflachen, gegen die mit Materna und Winkelmann, welche etwas amerikanisch — Abthuendes hatten und mir eigentlich sehr bedenklich vorkamen! Malten und Gudehus dagegen sind gewachsen und ganz herrlich und großartig geworden! Wann kommen Sie denn nun hin? —

Der Grund, warum ich Ihnen heute schreibe, ist: weil ich Ihnen aus vollem Herzen danken will, für den prächtigen Aufsatz über Liszt, und für das energische Auftreten gegen . . . (Hier folgt eine nicht wiederzugebende, entschieden zu weit gehende Bemerkung gegen Tappert.) Wir aber wollen von unserm alten Herrn und Meister Liszt nicht lassen und wenn wir wirklich zu kurz kämen mit unserem Eintreten für seine Werke, dann wollen wir — wie die kaiserliche Garde — „sterben", uns aber nicht „ergeben"!

Oder soll denn die Wagner-Verehrung wirklich zur Philisterhaftigkeit führen? „Credo in u n u m Deum?" Warum?

Nun im nächsten Frühjahr wollen wir bei der Tonkünstlerversammlung in Karlsruhe auch für unsern Meister Liszt eine große Feierlichkeit bereiten und seine Dante-Symphonie soll so aufgeführt werden, daß der edle Berliner Tappert mit . . . . abziehen soll! Und nun gleich eine Bitte! Wollen Sie mir I h r e Dante-Symphonie (Partitur) wohlverpackt nach Hietzing schicken? Ich möchte sie während meiner — immer noch 4 Wochen währenden — Ferien studieren und bringe sie dann im August wieder Ihnen zurück. Wollen Sie mir diese Gefälligkeit thun, dann bitte ich aber g l e i c h!

Es grüßt Sie von ganzem Herzen als getreuer, unwandelbarer Lisztianer contra Tappert

Ihr
freundschaftlichst ergebener
Felix Mottl.

Zu der Vermählung der jetzigen Königin von Schweden schrieb Mottl eine kleine Oper „Eberstein", zu der Gustav zu Putlitz den Text gedichtet hatte. Die Dichtung war dem Feste angepaßt, und Mottl hatte eine ganz allerliebste anspruchslose Musik dazu geschrieben. Wie oft kam er in dieser Zeit, währenddem er auf „allerhöchsten Befehl" komponierte, nach Baden-Baden. Er behauptete, er müsse „Motive" in den herrlichen Wäldern suchen, weil ihm sonst nichts einfallen wolle, und der Intendant ihm erklärt hatte, erst wenn die Komposition beendet, dürfe er nach seinem geliebten Wien, seine Ferien dort zu verbringen. Manch schönen Sommertag suchten wir denn nach „Motiven". Wir fuhren nach Schloß Eberstein, nach der alten Ruine Yburg, Favorite oder Hohen Baden, genossen den herrlichen Frühling, und das Komponieren wurde gewöhnlich für später verschoben. Aber die Oper wurde dennoch zu rechter Zeit fertig. Sie gefiel und erfüllte vollkommen ihren Zweck.

Manches Jahr später wurde in Karlsruhe die „Walküre" in den Spielplan des Hoftheaters aufgenommen, und Regisseur Harlacher lag es ob, dieses Tonwerk zu inszenieren. Der dritte Akt bot allerlei Schwierigkeiten, und zuletzt fehlte es noch an kleinen Versatzstücken.

Die herrlichen Tannen, die Schloß Eberstein in Mottls kleiner Oper umrauschen, schienen dem Regisseur auch für den Walküren-Felsen geeignet. Er sprach mit Mottl darüber und meinte, ob man die nicht in dem Wagnerschen Tonwerk mit verwenden könne? Mottl antwortete ihm in seiner gemütlichen Wiener Art: „Genieren Sie sich gar nicht, lieber Freund, ich bin ja stolz, wenn Sie aus meiner Oper etwas für Wagner gebrauchen können, bis jetzt war es immer umgekehrt der Fall, ich habe gar manches von Wagner für meine Opern verwendet."

Längere Zeit hatte Mottl im Komponieren pausiert. Erst als glücklicher Bräutigam schrieb er wieder ein Bühnenwerk. Die reizende kleine Oper „Fürst und Sänger" ist wohl das Beste, was er geschrieben hat. Aber auch sie hat nicht gehalten, was sie versprochen!

Es geht ja gar so oft so im Leben!! —

Louise Pohl (Großlichterfelde).

Die deutsche Neu-Exotik und die Kritik.

Streitschrift gegen Dr. Rudolf Louis[1].

Von GEORG CAPELLEN (München).

Am Schluß aller drei Auflagen seines mit Ludwig Thuille gemeinsam verfaßten Werkes erwähnt Dr. Louis, daß in Frankreich Saint-Saëns schon vor längeren Jahren auf die Exotik hingewiesen habe, als eine Quelle der Verjüngung für unsere alternde Kunstmusik, die alle in ihr selbst ruhenden Entwicklungsmöglichkeiten bereits erschöpft habe und nur durch Zuführung ganz fremder Elemente vor dem

[1] *Anm. der Red.* Diese Polemik bezieht sich auf eine Stelle der Harmonielehre, die im Verlage von *Carl Grüninger* in Stuttgart erschienen ist. Wir kommen der Bitte Capellens nach und veröffentlichen seine Streitschrift, da sie in sachlichem Ton gehalten ist, auch allgemein interessierende Punkte berührt und zur schärferen Begrenzung des dehnbaren Begriffes „dilettantisch" vielleicht etwas beiträgt. Wie in dem Artikel bemerkt, ist auch Capellens Neuer exotischer Musikstil im Verlage von Carl Grüninger erschienen. Die „N. M.-Z." glaubt als unabhängige und parteilose Instanz in diesem Falle die Gelegenheit zur Aussprache nicht verweigern zu dürfen.

Verfall bewahrt werden könne. In der ersten Auflage fügt Dr. Louis hinzu: „Bei uns wird diese Ansicht namentlich von *Georg Capellen* vertreten, dessen eigene praktische Versuche allerdings im krassesten Dilettantismus stecken geblieben sind.“ Die von mir brieflich gewünschte Aufklärung lehnte Dr. Louis in seinem Schreiben vom 27. Februar 1907 ab und fügte hinzu: „Nur das möchte ich noch bemerken, daß die satztechnischen Mängel und Ungereimtheiten, die das Urteil ‚dilettantisch‘ mir als berechtigt erscheinen lassen, sowohl in den Breitkopf & Härtelschen Heften [1] als in den Notenbeispielen (Kadenzen u. dergl.) der Grüningerschen Broschüre [1] zu bemerken sind. Auf den Text können sich meine Worte selbstverständlich nicht beziehen.“

In der zweiten Auflage von 1908 hieß es von meinen praktischen Versuchen nur, sie seien im Dilettantismus stecken geblieben. (Das Wort „krassesten“ war also ausgelassen.) In der dritten Auflage von 1910, die bei den folgenden Zitaten im Zweifel stets gemeint ist, wird dagegen Dr. Louis wieder sehr scharf, obwohl das ihm vorliegende gedruckte Notenmaterial sich inzwischen nur wenig vermehrte und der Anhang „Zukunftsmusik (Exotik)“ meiner 1908 bei C. F. Kahnt Nachf. erschienenen „*Fortschrittlichen Harmonie- und Melodielehre*“ die Gedanken der Grüningerschen Broschüre nur weiter ausführte und zu einem geschlossenen System entwickelte. Die von Dr. Louis als endgültig erklärte Fassung der dritten Auflage ist nämlich an bezeichneter Stelle diese: „Bei uns wird diese Ansicht namentlich von Georg Capellen vertreten, dessen praktische Versuche allerdings noch weit tiefer im Dilettantismus stecken geblieben sind als seine Theorien.“ Dr. Louis dehnt also im Widerspruch zu seinem oben erwähnten Schreiben vom 27. Februar 1907 seinen Tadel jetzt sogar auch auf meine Theorien aus. Und doch hatte er in demselben Schreiben mich einen Mann genannt, der „über musikalische Dinge tief und scharf nachgedacht hat“!

Nach meiner Ansicht ist ein Harmonielehrbuch für die Kritisierung musikalischer Schöpfungen ganz ungeeignet, da sein Inhalt naturgemäß viel mehr auf Objektivität und Allgemeingültigkeit angelegt ist als ein Zeitungsartikel oder eine kritische Spezialbroschüre, wie sie Dr. Louis in seiner „Deutschen Musik der Gegenwart“ (1909) uns gegeben hat. Wenn deren Verfasser im Vorwort ausdrücklich den subjektiven Charakter seiner Ausführungen als besonderes Merkmal hervorhebt, so hätte er erst recht in einer „zusammenfassenden Beschreibung“, wie er seine Harmonielehre nennt, bemerken müssen, daß die Verurteilung meiner exotischen Arbeiten seiner persönlichen Ansicht entspringe. Ohne diesen Zusatz müssen die Leser jener Harmonielehre — und sie sind sehr zahlreich —, falls sie nicht zufällig Zeitschriften lesen, notwendig glauben, daß Dr. Louis hier eine allgemein geteilte Ansicht ausspreche. Daß diese Annahme bei der großen Verbreitung des Buches mich sehr schädigen muß, ist klar und hätte sich auch der Verfasser sagen müssen. Auch sonst hätte er wegen der Schwere des mir gemachten Vorwurfes diesen genauer spezialisieren und begründen müssen. Da es sich namentlich um die Bearbeitung exotischer Melodien handelt, so traten an den Beurteiler folgende Fragen heran: 1. Wie hat sich der Bearbeiter mit den fremden Melodien tonal und rhythmisch als Europäer abgefunden? Zumal bei ungewöhnlichen, widerhaarigen Melodien ist diese Frage durchaus berechtigt (vergl. meine Grüninger-Broschüre S. 45, 46 und Louis-Thuille S. 412, 413), und kann der Bearbeiter in der Art der Auffassung und Verständlichmachung der Melodien viel Geschick und Originalität zeigen. 2. Hat der Bearbeiter sich mit einer konventionellen, notdürftigen Harmonisierung der Melodien begnügt oder hat er ihnen durch seine Phantasie eine so persönliche Stimmung und Charakteristik gegeben, daß die Bearbeitung fast zu einer Eigenschöpfung wird? 3. Beherrscht der Bearbeiter das Technisch-Handwerksmäßige so weit, daß er die gewollte Wirkung auch künstlerisch auszudrücken und zu erschöpfen vermochte?

Dr. Louis hätte um so mehr Veranlassung gehabt, nach diesen Seiten seine Kritik zu spezialisieren, als selbst bei Verneinung der dritten Frage Bearbeitungen im Sinn der ersten beiden Fragen so wertvoll bleiben können, daß das Urteil „dilettantisch“ zum mindesten sehr einseitig sein würde. Nun ist aber überhaupt an eine neue Richtung, wie sie die Exotik als Verschmelzung von Orient und Okzident und demgemäß als Erweiterung des europäischen Tonartbegriffes und Bereicherung des Rhythmus darstellt, schwerlich ein zuverlässiger, allgemeingültiger, technischer Maßstab anzulegen, da jede neue Kunst auch ihr eigenes technisches Handwerkszeug schafft. In diesem Sinne schrieb ich in der Grüninger-Broschüre (S. 52): „Daß wir mit der traditionellen Musiktheorie im exotischen Musikstil wenig oder gar nichts anfangen können, wird der Leser angesichts der freien Behandlung der Dissonanzen, der Quinten-, Quarten- und Septimenparallelen, auch der Quartsextakkorde längst empfunden haben.“ Als Musiktheoretiker und exotischer Spezialist darf ich wohl behaupten, daß ich auch bei meinen praktischen Versuchen nicht planlos-dilettantisch verfahre, sondern mir über das Geschriebene genaue Rechenschaft ablege. Wenn daher Dr. Louis selbst (S. 399) sagt, daß „schlechterdings alles, auch das, abstrakt betrachtet, unbedingt Fehlerhafte, möglich wird, wenn einer, der weiß, was er schreibt, damit eine besondere Wirkung anstrebt“, so nehme ich dieses Zugeständnis auch für mich in Anspruch.

Dr. Louis' abfällige Kritik ist mit seinen sonstigen liberalen Aussprüchen über die Exotik unvereinbar: Er hält die Entwicklung unseres gegenwärtigen musikalischen Empfindens noch lange nicht für abgeschlossen und würdigt trotz seines Gegenwarts- und Heimatsstandpunktes dennoch die mannigfaltigen exotischen Einflüsse und den ganz besonderen Reiz exotischer Stimmführung, auch wenn sie unserem Empfinden bis zu einem gewissen Grade oder ganz und gar wider den Strich geht (S. 403, 150, 413). Er schildert ferner eingehend und treffend den aparten Reiz, Genuß und Nutzen des allmählichen Anpassungsprozesses gegenüber Fremdem und Ungewohntem, das „zunächst überrascht und in dem Maße, als es mit den Grundtatsachen des gewohnten musikalischen Empfindens sich in Widerspruch setzt, mehr oder minder unangenehm berührt“ (S. 404). Es scheint, daß Dr. Louis bei meinen praktischen Versuchen das „weitaus bequemere, aber auch sterilere Verfahren des Ablehnens kurzerhand“ vorgezogen hat.

In seinem oben erwähnten Schreiben an mich richtet Dr. Louis das Urteil „dilettantisch“ u. a. gegen meine *Kadenzen* in der Grüningerschen Broschüre. Und doch sagt er selbst S. 411: „Das Vermeiden aller kadenzierenden Schritte außer am Schluß hat für uns, denen eigentlich jeder selbständige Akkordwechsel in gewissem Sinne einen Kadenzschritt bedeutet, etwas seltsam Unbefriedigendes, das aber freilich, wenn es einem nur erst einigermaßen vertraut geworden ist, auch einen ganz außerordentlichen Reiz auszuüben vermag.“ Was hier über die Harmonik der Kirchentonarten gesagt ist, gilt auch für die Exotik, die ja ebenfalls mit Tonleitern arbeitet, die zum Teil mit den alten Kirchenskalen identisch sind. Indem die neue Kunst diese Tonleitern auch in der Harmonie konsequent durchführt, vermeidet sie auch am Schlusse eines solchen stilreinen Tonstücks europäische Kadenzen. Wenn Dr. Louis nun von dem ganz außerordentlichen Reiz dieses Meidens spricht, so muß er solche exotische Kadenzen folgerichtig auch am Schlusse zulassen; denn es hätte keinen Sinn zu sagen, an einer Stelle werde dieser Reiz empfunden, an einer anderen aber nicht. Dazu kommt, daß Dr. Louis unter den Beispielen, welche „einige besonders in die Ohren fallende Eigenheiten exotischer bezw. exotisch anmutender Harmonik“ illustrieren sollen, folgende Kadenz an erster Stelle bringt (S. 413):

(Kleine Tonika-Sept)



a: VII (IV!) I

Die von Dr. Louis untergesetzte ziffernmäßige Analyse erfolgt S. 154 II b mit Worten so: „Terzquartakkord der VII. Stufe mit Unterdominantfunktion im reinen Aeolisch.“ Es ist das diejenige Kadenz, die ich in fast allen meinen Schriften als besonders charakteristisch und entscheidend für das exotische Moll (im Gegensatz zum europäischen Moll) hervorgehoben habe. Schon 1903 in meiner „Musikalischen Akustik“ (S. 123—126) hatte ich diese Schlußwendung notiert und analysiert und zwar genau in derselben Weise wie Dr. Louis. Auch in meiner Broschüre „Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle“ (S. 58, 59, Fig. 112, 113) und in der Grüningerschen Broschüre von 1905 (S. 31—33) ist sie eingehend von mir gewürdigt, so daß ich behaupten darf, diese in der Musikliteratur bisher nur sehr selten gebrauchte Kadenz zuerst erkannt und erklärt zu haben. Nach meiner Ansicht hätte Dr. Louis diesen Sachverhalt erwähnen müssen, zumal die obige Analyse nach der traditionellen Musiktheorie gar nicht so nahe liegt. In jedem Fall aber sieht man wieder, wie wenig der Vorwurf des Dilettantismus berechtigt ist. Im übrigen erfüllt mich die Wahrnehmung, daß Dr. Louis meine Reformschriften studiert und mein Doppelklangprinzip akzeptiert

[1] Gemeint sind meine vier exotischen, teilweise zugleich für Gesang eingerichteten Klavierhefte (Bearbeitungen), verlegt von Breitkopf & Härtel (1903, 1904), nämlich *Shogaku shoka* (jap.), zwei Hefte „*Exotische Mollmusik*“ und ein *Samoa*-Heft, ferner meine Broschüre „*Ein neuer exotischer Musikstil*, an Notenbeispielen nachgewiesen“, verlegt von C. Grüninger (1905).

hat (S. 77, 309 f.[1], wohl auch S. 101, 137 und 139, 140!), mit Genugtuung. Jedoch muß ich ihn ersuchen, in einer neuen Auflage endlich den durch alle bisherigen Auflagen weitergeschleppten Irrtum über die Herkunft des Notenbeispiels S. 176 unter d) richtigzustellen.



Dieses Beispiel ist nämlich nicht von Grieg, dessen Namen Dr. Louis darüber setzt, sondern von mir selbst. Es findet sich in meiner Broschüre „Freiheit oder Unfreiheit" S. 87 unter Fig. 94 (vergl. S. 47 daselbst). Schon vor dem Erscheinen der dritten Auflage von Louis-Thuille, in meiner „Fortschrittlichen Harmonielehre von 1908", habe ich S. 140 auf diesen Irrtum hingewiesen.

Ich werde nunmehr durch den Abdruck einer Anzahl der mir bekannt gewordenen Kritiken beweisen, wie wenig der Vorwurf des krassesten Dilettantismus, den Dr. Louis gegen meine praktischen exotischen Versuche erhebt, der allgemeinen Meinung entspricht. Diese Kritiken interessieren besonders, soweit sie auch die technische Seite meiner Bearbeitungen (siehe oben) berühren:

1. Prof. *Max Schillings* auf einer Postkarte an mich vom 25. Juni 1907: „Ich vergaß Ihnen für das japanische Heft zu danken. Das könnte mich am ehesten zum Exotiker sans phrase machen! Es enthält viel ganz Gelungenes und Ihre Absichten gehen daraus am klarsten hervor."

2. Prof. Dr. *Hugo Riemann* in seinem Aufsatz über exotische Musik in Hesses Musikkalender von 1906: „Gegen den absoluten Musikwert dieser sonderbaren Zwittergeschöpfe soll damit nichts gesagt werden. Capellens Phantasiestücke mit Zugrundelegung solcher ausländischen Anregungen legen aber den Gedanken nahe, daß er Größeres leisten könnte, wenn er seine Phantasie ganz frei gäbe und die cantus firmi, die als solche vergewaltigt werden, ganz aus dem Spiele ließe."

3. *Granville Bantock* in seinem Brief vom 21. Dezember 1904 über mein Japan-Heft: „I find Dittrich's arrangement less satisfactory than yours. Your harmonic effects are certainly original and striking, and you carefully avoid academic progressions."

4. Dr. *W. Nagel* in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik (Langensalza) vom 1. März 1905 desgleichen: „Capellen, bekannt als einer der Führer zu neuen Wegen der Betrachtung der Lehre von der Harmonie, hat mit dieser Bearbeitung interessante Studien geliefert, die als solche gewürdigt sein und nicht mit der landesüblichen Elle gemessen werden wollen. Man sehe sich die Arbeiten, denen jedesmal die zugrunde liegende Originalmelodie voraufgeht, an: es steckt viel Können und ernster Willen darin. Detailfragen, die Harmonien betreffend, können hier nicht berührt werden."

5. *Ludwig Riemann* im „Klavierlehrer" vom 15. September 1904 desgl.: „Ein äußerst interessantes Werk für musikalische Feinschmecker, um so mehr, als der Komponist seine bis heute wenig gekannten neuen genialen Ideen über Klangzusammenstellungen praktisch verwirklicht. Mit japanischem Kampfesmut bietet er durch seine herrlichen Klangwirkungen den Musikfreunden im Schlafrock den Krieg an. Aber, aber! Ob nicht auch hier die Ueberzahl siegen wird?"

6. *Karl Thießen* in der „Neuen Zeitschrift für Musik" vom 21. September 1904 desgl.: „Melodie-, noch mehr aber Harmoniebildung muten unser Ohr natürlich etwas fremd an, weil ihnen nicht unsere Dur- und Molltonleitern zugrunde liegen, sondern Tonreihen, in denen, wie beispielsweise in der ungarischen Nationalmusik, häufig ein Ton übersprungen wird. Das Klavierarrangement Capellens ist manchmal recht wirksam und man muß es dem Bearbeiter lassen, daß er sich in der in einschlägigen Werken besonders studierten eigenartigen und ungewöhnlichen Harmonisation mit großer Gewandtheit bewegt. Nur stellenweis ist der Klaviersatz wegen allzugroßer Weitgriffigkeit etwas unbequem. Die originellsten Nummern der Sammlung, offenbar ganz reine und unverfälschte Proben, wie das Volk dort musikalisch denkt und empfindet, sind wohl das ‚Karpfen- und das Ballspiellied für Mädchen'[2] — für uns freilich wohl kaum noch rechte Musik, sondern mehr ein bloß reges und regelloses Stammeln in Tönen. Um so merkwürdiger, daß sich No. 11 dagegen sowohl in bezug auf formelle Bildung als auf musikalisch-logische Gedankenentwicklung fast einem Griegschen Liedsatze nähert."

7. *„Oesterr.-Ungar. Musikerzeitung"* (Wien) am 5. August 1904 desgl.: „Unserer Tonalität fügen sich die Melodien nur widerwillig, doch geben sie in ihrer scheinbaren Gezwungenheit dem Bearbeiter den Anreiz zu eigenartigen harmonischen Bildungen. Capellen läßt sich auch von dem poetischen Inhalt zu malerischen Erfindungen inspirieren. Pikante Wirkungen gewinnt er durch gelegentliche Verwendung der Variationenform."

8. Der *„Kunstwart"* im zweiten Septemberheft 1905 desgl.: „Neuestens gab auch Georg Capellen in dem nämlichen Verlage die Volksmelodien des Isawa Schuji heraus, und ebenso wie Dittrich arrangiert er sie als ‚Charakterstücke für das Pianoforte'. Capellens Bearbeitung ist einfacher als jene Dittrichs, mehr feinfühlige Harmonisierung denn kunstmäßiger Klaviersatz."

9. *„Hamburger Fremdenblatt"* am 9. September 1905 über meine „Exotische Mollmusik" (2 Hefte): „Das Werk ist recht interessant in bezug auf die Akkordfolgen. Das Klagende, Melancholische und Phantastische, wie es die Volksmusik im Orient bietet, wird hier charakteristisch in vortrefflich geführtem Klaviersatz gegeben. Nur begabte, feinfühlige Interpreten werden die Kompositionen wirkungsvoll vortragen können."

10. Dr. *W. Niemann* in der „Neuen Zeitschrift für Musik" vom 18. Oktober 1905 desgl.: „Georg Capellen hat zwanzig der schönsten indischen, ägyptischen, abessinischen, arabischen, babylonischen und algerischen Weisen, die zum Teil uralt sind, ausgewählt und mit einer von liebevoller Versenkung in diese meist träumerische, traurige und glutvolle Welt fremden Musikempfindens zeugenden, europäischen Harmonisierung versehen. So ist die in den letzten Jahren besonders rasch angewachsene Sammlung japanischer, chinesischer, samoanischer usw. Musik um ein neues fesselndes Glied bereichert worden . . . Geradezu herrliche Melodik weisen namentlich die schwermütigen getragenen indischen und arabischen Weisen auf . . . Kurz, der Interessen sind so viele, daß man sich diese künstlerisch ausgestatteten Hefte mit musikalischer Ethnologie schon einmal ansehen muß . . . Auch unsere Komponisten könnten aus dieser seltsam reizvollen Märchenwelt der Töne ungeahnte Anregungen in der Verfeinerung ihrer rhythmischen und harmonischen Technik, ihrer Stimmungskraft holen."

11. Die *„Neue Musik-Zeitung"* (C. Grüninger) über mein Samoa-Heft in No. 17 von 1906: „Das sind wirklich interessante kleine Tonstücke. Die melodisch ansprechenden Weisen, denen meistens die Fünftonleiter zugrunde liegt, sind mit Geschick und feinem Verständnis harmonisiert. Der Komponist hat sich in den Geist dieser einfachen, aber reizvollen Volkslieder so eingelebt, daß es ihm möglich ward, jedesmal das entsprechende harmonische Gewand dafür zu finden. Was er aber dann in der Paraphrasierung daraus macht, die Variation des Themas ist so fesselnd und eigenartig, daß man den Eindruck bekommt: unsere moderne Musik kann durch die Verpflanzung solcher exotischer Klänge auf ihren Boden wirklich Anregung, ja Bereicherung gewinnen."

12. Die *„Neue musikalische Presse"* (Wien) in No. 17 von 1906 desgl.: „Es ist erstaunlich, mit welcher Feinheit Capellen diese primitiven Tonfolgen zu harmonisieren verstanden hat."

13. *Karl Thießen* in der „Neuen Zeitschrift für Musik" vom 6. September 1905 desgl.: „In dieser neuen Sammlung von Samoa importierter Volksweisen hat mir eigentlich nur die erste: ein Heimatslied (für fünfstimmigen gemischten Chor und für Klavier allein vom Bearbeiter gesetzt) gefallen. Die kurze, monotone Melodie trägt einen sehnsüchtig-schwermütigen Charakter, der wirksam unterstützt und noch vertieft wird durch die geschickte harmonische Aussetzung des Bearbeiters. In den andern Nummern konnte ich weder etwas besonders Eigentümliches entdecken, noch erscheint mir das Arrangement überall ein glückliches."

14. *„Rheinische Musik- und Theaterzeitung"* am 8. Juli 1905: „Capellen hat verschiedene samoanische Volkslieder so anziehend bearbeitet, daß man schließlich dem Bearbeiter mehr Beifall zollt als den Originalmelodien."

15. *Gaston Knosp*, ancien Chargé de mission musicale en Indochine, in seiner exotischen Studie „Musik und Milieu" in „Musik" VI 21: „Denen aber, die es mit dieser Bearbeitung ernst meinen, möchte ich die Kompositionen Georg Capellens empfehlen. Wenngleich auch seine Arbeiten nicht immer auf gleicher Höhe stehen, so finden wir doch bei ihm Vorzüge, die allen andern fehlen, die eine Sprache reden wollen, die sie nicht genügend gelernt haben."

Diese letzte Kritik veröffentliche ich nicht ohne Scheu, ebenso das Begleitwort zu einer Notenbeilage im „Kunstwart" 1906 Heft 2: „S. 1 bringt ein schottisches Lied (der Verfasser des Textes ist Walter Scott) zunächst in der Harmonisierung Capellens, welche auf den ‚exotischen'

---

[1] Merkwürdigerweise läßt Dr. Louis, der sonst immer genau die Quellen angibt, die in den beiden ersten Auflagen zu meiner „Harmonietheorie" gesetzte Fußnote „Die musikalische Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik. Leipzig 1903" in der dritten Auflage von 1910 auf S. 309 fort, ohne an dieser Stelle meine inzwischen (1908) erschienene „Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre", die ebenfalls das Doppelklangprinzip konsequent durchführt, zu zitieren.

[2] Das Karpfenlied wurde mit drei anderen Nummern in der „Musik" III 11 abgedruckt, das Ballspiellied in der holländischen Zeitschrift „Caecilia" am 15. August 1905.

Charakter der Melodie gegründet ist. S. 4 gibt die Harmonisierung Beethovens im modernen Moll und Dur wieder. Man wird wohl ohne weiteres zugeben, daß die erste Fassung die fremdartigere, aber stimmungsvollere, die zweite die unserem Ohr eingänglichere, aber die Eigenart der Weise abschwächende Bearbeitung ist. Um jene, die im sogen. ‚chromatischen Nonenmoll' gehalten ist, sich einzuprägen, bedarf es öfteren Durchspielens und längeren Einfühlens." (Vergl. zu diesem Liede „Der Abend" auch Hohenemsers Urteil über Beethovens Bearbeitung in der „Musik" X 6.)

Sollte Dr. Louis zu der auffallenden Verschärfung seiner Kritik in der dritten Auflage durch die Erinnerung an meinen zweiten exotischen Abend in der Münchner Orientalischen Gesellschaft von 1909 bewogen sein, so glaube ich den Vorwurf des krassen Dilettantismus durch den Hinweis entkräften zu können, daß inzwischen folgende Nummern jenes Abendprogramms — es handelt sich hier durchweg um exotische Kompositionen von mir — abgedruckt sind:

1. „Mädchentanz" im „Musikalischen Wochenblatt" 1909, Heft 27;
2. Vier Lieder mit Akkordzitherbegleitung, nämlich „Wie die Blüte", „Nach Hause", „Fern von dir" und „Zusammen sterben", in der „Musik" 1910, 2. Augustheft;
3. „Der Blütenräuber" und „Am heiligen See" (Eigentum von Beyer & Söhne, Langensalza) in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik, im Oktoberheft 1910 und Februarheft 1911;
4. „Moschee in Cordoba" am 25. Oktober 1910 im „Merker" (Wien).

Dazu kommt im Märzheft 1909 des „Türmer" die Liedkomposition „Japan", die Prof. v. Kaskel in seinem Brief vom 23. Oktober 1908 als sehr interessant, eigenartig und bezeichnend erklärt, und im Februarheft 1911 von „Hochland" das Lied „Traumland".

Sollte Dr. Louis an der (selbstverständlichen und gewollten) Einfachheit meiner Liedkompositionen zur (exotisch gestimmten) Akkordzither Anstoß genommen haben, so verweise ich ihn auf sein Buch über die deutsche Musik der Gegenwart, wo er von dem Zukunftswert einer „musikalischen Askese spricht, die höchste Intimität dadurch zu erreichen sucht, daß sie sich auf eine ganz schwache, in den zartesten Tonfarben gehaltene Untermalung des Dichterworts beschränkt und auf alle und jede musikalischen Werte, die über ein mit den einfachsten Mitteln arbeitendes Andeuten eines Stimmungs- und Ausdrucksgehalts hinausgehen, von vornherein verzichtet" (S. 228).

Wenn Dr. Louis in demselben Buche auch Adalbert v. Goldschmidt (S. 84), Siegfried Wagner (S. 87), Hans Sommer (S. 89, 226), Hermann Bischoff (S. 204) und namentlich Theodor Streicher und Otto Vrieslander (S. 225) Dilettanten nennt, so rechne ich es mir zur Ehre an, zur Gesellschaft dieser Herren zu gehören. Ja, ich könnte sogar stolz auf diesen Titel sein, wenn ich das, was Dr. Louis über Frederic Delius anläßlich der Aufführung seiner Lebensmesse während der Münchner Tonkünstlerversammlung in den „Münchner Neuesten Nachrichten" vom 6. Juni 1908 sagt, auch auf mich beziehen dürfte, daß nämlich „die Kunst eines jeden wirklichen Neuerers mit einer gewissen Notwendigkeit auf die Fachgenossen den Eindruck des Dilettantischen, d. h. vom Standpunkte des ‚Handwerks' aus gesehen, Mangelhaften machen muß". Aber ich vergesse ja, daß ich nicht nur ein Dilettant, sondern sogar ein ganz krasser Dilettant sein soll.

Mir liegt es gewiß fern, Dr. Louis' Bedeutung für die Musikwissenschaft irgendwie zu unterschätzen, aber daß er als Kritiker zuweilen einseitig und in Vorurteilen befangen urteilt, ist auch schon anderen Fachgenossen aufgefallen. Ich nenne hier Dr. Max Steinitzer („Musik" 1909, No. 18) und Paul Bekker („Allgemeine Musikzeitung" 1909, 2. Augustheft) und verweise auf die Heß-Kontroverse („Neue Musik-Zeitung" 1910, No. 19, 20; „Allgemeine Musikzeitung" 1909, No. 48, „Musik" IX 5). Es ist immer interessant und lehrreich, den Gründen eines Geschehens oder Verhaltens nachzuforschen. Ich glaube, daß hier Dr. R. Batka recht hat, wenn er im „Kunstwart" (1909, 2. Novemberheft) über Dr. Louis' „Deutsche Musik der Gegenwart" folgendermaßen urteilt: „Louis gibt sich also in seinen Anschauungen als Münchner — und er teilt die Schwäche dieser Schule: die Ueberschätzung des Artistischen. Das Wie des Ausdrucks ist ihr oft wichtiger als das ausgedrückte Was. Von diesem Punkt aus haben ihn wohl auch die großen Könner Brahms und Reger (? Red.) nun für sich erobert. Seine Tätigkeit als Theorielehrer mag auch dazu beigetragen haben, ihm eine hochentwickelte Technik in ihrem Werte besonders schätzbar erscheinen zu lassen. Infolgedessen unterschätzt er nun wohl die Musik, sofern sie nicht so sehr ein geistreich verfeinertes Spiel, als vielmehr ein Mittel der Mitteilung, des Ausdrucks darstellt. Von diesem Gesichtspunkt aus ist ihm ein so intuitiver Künstler wie Streicher kaum mehr als ein Dilettant."

Die jungtürkische Nationalhymne.

Verehrliche Redaktion!

Auf einige Zeit freiwillig verurteilt, in der ostdeutschen aufblühenden Metropole (*Posen* ist weit schöner, als sein Ruf und eine prächtige Großstadt geworden) zu leben, allwo ich auf der großzügig angelegten belebten Ausstellung musikalische Veranstaltungen zu leiten habe, bieten sich hier allerhand amüsante Erlebnisse, wie jüngst der Besuch von etwa 300 preußischen Abgeordneten und in den letzten Tagen die Visite der aus hervorragenden Türken bestehenden Studienkommission, 68 intelligente Männer aus verschiedensten Teilen des ausgedehnten osmanischen Kaiserreiches unter Führung des Chefredakteurs Dr. Ernst Jaeckh aus Heilbronn. — In unseren hiesigen leitenden Kreisen herrschte eine frohe Erregung und der Wunsch wurde geäußert, die Herren mit der neutürkischen Nationalhymne zu begrüßen. Wir telegraphierten nach Berlin, um die Hymne dort zu erhalten, aber erfolglos. Nun war ein hochgestellter Türke schon einige Tage vorher eingetroffen. Ich begab mich zu ihm und wurde in vollendetem Französisch auf das liebenswürdigste empfangen. Nachdem ich mein Anliegen geäußert, sang mir der anscheinend musikalische Muselmann die Hymne in etwas näselndem Tone vor und es war unschwer, die Melodie zu Papier zu bringen. Und als die türkischen Gäste die Ausstellung betraten, wurden sie auf einem prächtigen Konzertflügel unter Begleitung verschiedener Harmoniums mit der türkischen Nationalhymne empfangen. Wie strahlten ihre Gesichter, wie groß war ihre Freude ob dieser sicherlich nicht erwarteten Aufmerksamkeit! Der Erfolg war spontan. — Hier sende ich Ihnen nun diesen jungtürkischen Hymnus für Klavier gesetzt. Da die türkische Musik für unsere Begriffe harmonisch durchaus primitiv ist (ich war verschiedene Male längere Zeit in der Türkei und konzertierte dort), habe ich das Lied so gesetzt, daß es etwas türkisch klingen mag. — Jedenfalls wird es Ihren großen Leserkreis interessieren.

Neutürkische National-Hymne.



Eine gewisse ursprüngliche Kraft und Wildheit kann man diesen Tönen nicht absprechen! **Gustav Lazarus.**

Musikfeste.

II.

Halle. — 87. Niederrheinisches zu Düsseldorf. — Bremerhaven.

Halle hat an seinem *Beethoven-Musikfest* ein Orchesterkonzert unter Direktion von *Eduard Mörike*, eine Kammermusik des Berliner „*Klingler*-Quartetts" (Mitwirkung: das Künstlerehepaar *Schnabel-Behr*, Klavier und Gesang) und als Krönung des Ganzen eine Aufführung der Missa solemnis aufgeführt. *Ferdinand Löwe* aus Wien führte bei dem Chorwerk den Taktstock, und als Orchester waren die illustren Berliner Philharmoniker verpflichtet. In den Programmen, die durchweg sehr reichlich bemessen waren, fanden zum Teil auch unbekanntere Werke des Meisters (wie die von H. Riemann aufgefundenen elf Mödlinger Tänze, die Gellert-Lieder op. 48) Berücksichtigung. Das Orchesterkonzert (1. und 7. Symphonie, Tripel-Konzert, Tänze) betonte vielleicht den kämpfenden Beethoven zu wenig und den heiter-lebensfrohen (den „aufgeknöpften") Beethoven zu viel. Im ganzen erwies sich *Mörike* als ein Dirigent mit bemerkenswerter Großzügigkeit und entwickeltem Sinn für dynamische Feinheiten. Das Finale der Siebenten hat man selten so glänzend, so direkt hinreißend gehört. — In der Kammermusikmatinee (Streichquartette op. 18 No. 6 und op. 59 No. 3, Trio B dur op. 97) imponierte das Klingler-Quartett mit seinem vollendeten Zusammenspiel als eine Vereinigung ersten Ranges, die nur rein klanglich von anderen Quartetten übertroffen werden dürfte. Theresa Schnabel-Behr sang mit der ihr eigenen Ausdruckstiefe Beethoven-Lieder. Leider hat die Stimme etwas von ihrem früheren Glanze verloren. — Die Aufführung der Missa solemnis hinterließ einige grandiose Wirkungen, wenn sie auch nicht an dem geeignetsten Orte dafür, in der Kirche, stattfand, und der ad hoc zusammengestellte Chor von ungefähr vierhundert Singenden nicht immer auf der Höhe seiner allerdings ungewöhnlich schwierigen Aufgaben stand. Helle, reinste Freude hatte man an dem herrlichen Orchester und an dem Soloquartett *Aaltje Noordewier-Reddingius, Pauline de Haan-Manifarges, Felix Senius, Thomas Denys*. Von Löwes Begabung, große Massen zusammenzuhalten und nötigenfalls mit fortzureißen, bekam man eine recht günstige Meinung. Er ist ein Dirigent von abgeklärter Ruhe, dabei äußerst bestimmt. In den wenigen Proben hat er jedenfalls in technischer und geistiger Beziehung Erstaunliches erreicht. Das wurde — wie selbstverständlich auch die übrigen Leistungen — mit enthusiastischem Beifall anerkannt. — Für Halles Ruf als Musikstadt wäre es nun zweifelsohne wertvoller gewesen, wenn die künstlerischen Kosten des Festes hätten aus eigenen Mitteln bestritten werden können. Dazu fehlt es aber noch an allen Ecken und Enden, vorläufig wenigstens. Wir haben kein leistungsfähiges städtisches Orchester, wir haben keinen würdigen und genügend großen Musiksaal mit Orgel, unsere gemischt-chörigen Vereine leben in Unfrieden usw. Infolge der hohen Honorare war auch ein erhebliches Defizit (ca. 10 000 M.) vorauszusehen. Der Gedanke eines Musikfestes bleibt dennoch etwas Idealistisches, genau wie die Gesinnung des kunstbegeisterten Mannes, der das Defizit deckte und unmittelbar nach dem Musikfeste der Stadt eine Stiftung von 300 000 M. zum Bau eines Konzerthauses überwies. Der edle Gönner ist der Geh. Kommerzienrat Dr. *Heinr. Lehmann*. **Paul Klanert.**

* * *

Das 87. Niederrheinische Musikfest zu Düsseldorf (4.–6. Juni) konnte trotz der Vortrefflichkeit der Wiedergabe der vorgeführten Werke, denen Professor *Karl Panzner* als Festdirigent den Stempel seiner hochbedeutenden künstlerischen Persönlichkeit aufprägte, nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese Feste, wie manche andere, durch den großen Aufschwung des Musiklebens der Gegenwart an Kunstwert vieles eingebüßt haben. Einigen Werken kam allerdings das ungewöhnliche Aufgebot von beinahe 700 Mitwirkenden in Chor und Orchester zustatten. Bemerkenswert war die Aufführung des „Messias" von *Händel* in der eingreifenden Umgestaltung von *Joseph Reiter*. Reiter schuf ein vollständig neues Orchestergewand, indem er Händels Partitur im Sinne einer neuzeitigen Klangfarbenmischung instrumentierte, er überließ die kolorierten Chorpartien dem Solistenensemble, er verteilte die Soli gleichmäßiger unter die Solostimmen und brachte wohltuende Kürzungen des Werkes an. Es läßt sich natürlich darüber streiten, ob diese Modernisierung, welche dem neueren Kunstempfinden weitgehend entgegenkommt und dem Oratorium unbestreitbar ein frisches, blühendes Leben verleiht, zugunsten seiner Anziehungskraft auf unser Publikum vorzuziehen oder die stilreine, historische Originalfassung selbst auf Kosten der Weiterverbreitung der Händelschen Kunst beizubehalten wäre. Die geradezu begeisterte Aufnahme der prachtvollen Wiedergabe unter Panzners zündender Leitung sprach diesmal für Reiters sachkundige Bearbeitung. Als Solisten glänzten *Iracema-Brügelmann, Maria Philippi, Felix Senius* und *Paul Bender*. Die Orgelpartie versah *F. C. Hempel*. Ein Höhepunkt des Festes war die plastische und lebensprühende Aufführung des Tongedichtes „Ein Heldenleben" von *R. Strauß*. Gut wurde das dritte Brandenburgische Konzert von *Bach* gespielt, mit der Neunten Symphonie von Beethoven fand das Fest einen imposanten Abschluß. Einen glänzenden äußeren Erfolg errang ferner *Regers* 100. Psalm, mit dem sich Panzner als souveräner Beherrscher großer Tonmassen zeigte. Diese Chor- und Orchesterleistungen standen durchaus im Vordergrund des Interesses. Wenig überzeugend wirkte die Auffassung des Konzertes in G von Mozart und des D dur von Beethoven für Violine und Orchester durch *Eugene Ysaye*, während *Frédéric Lamond* mit der Wiedergabe der Wandererfantasie von Schubert in Liszts Bearbeitung mit Orchester und der C dur-Fantasie von Schumann durch wohlgelungene Einzelheiten zu fesseln wußte. Eine unnötige Belastung des umfangreichen Festprogrammes war die Vorführung der hier oft gehörten Rhapsodie für Altsolo *(Maria Philippi)*, Männerchor und Orchester von Brahms trotz ihrer ganz besonders stimmungsvollen Wiedergabe. Gänzlich fehl im Rahmen der anderen Darbietungen erschienen aber die Zigeunerlieder für vier Singstimmen (vertreten durch die genannten Solisten) und Klavier *(A. Krögel)* von Brahms. Sie gehören in Kammermusikabende, nicht aber in derartige Veranstaltungen. Zudem ließ ihre Ausführung viele Wünsche unerfüllt. Das Fest erfreute sich keines zu zahlreichen Besuches, bedeutete aber einen nicht zu unterschätzenden Aufschwung den letzten Pfingstfesten zu Düsseldorf gegenüber. **A. Eccarius-Sieber.**

* * *

Innerhalb weniger Jahre ist in den Unterweserstädten *(Bremerhaven, Lehe, Geestemünde)* das musikalische Leben verfeinert, die Kultur dieser Kunst gesteigert worden und zwar in einer Weise, die man bei der Jugend der Städte und bei den großen wirtschaftlichen Kämpfen, in denen die Bewohner stehen, kaum für möglich gehalten hätte. Drei Männer haben sich auf diesem Vorposten um den Einzug der musikalischen Kunst eifrig bemüht: *Otto Albert* mit seinem philharmonischen Orchester, *Fritz Hartmann* und *Rudolf Thieme* mit ihren Konzertvereinen. In dem ersten nordwestdeutschen Musikfest, das in *Bremerhaven* stattfand, boten die drei genannten Künstler ein klares Bild von der Leistungsfähigkeit der in Frage kommenden musikalischen Faktoren. Liszts Männerchor „An die Künstler" und die „Neunte" von Beethoven (mit 400 Sängern) erfuhren eine überaus wirkungsvolle Wiedergabe. Das Quartett in der Symphonie — Dora Moran, Johanna Kiß, Poltzhof und R. Schmidt — war hervorragend. Am zweiten Tage feierten das Prof. Heermann-Quartett und Elena Gerhardt (mit Arthur Nikisch am Klavier) große Triumphe. Der letzte Tag zeigte *Arthur Nikisch* als Dirigenten. Tschaikowsky, Weber und Wagner interpretierte er in solch glänzender Weise, daß die Begeisterung bei den sonst etwas reservierten Zuhörern von der „Wasserkante" aufs höchste stieg. *Bw.*

Dem Andenken des schwäbischen Komponisten Gustav Pressel.

WIE sehr der Dichter die Verbreitung seiner Lieder einer gefälligen Melodie verdankt, läßt sich deutlich an dem Lied „Hier hab' ich so manches liebe Mal mit meiner Laute gesessen" erkennen, das auf Flügeln des Gesanges weit durch die Welt fortgetragen worden ist. Es ist daher eine löbliche Absicht der Bürger der Stadt Münden in Hannover, dem Dichter des Weserliedes *Franz v. Dingelstedt* und dem Komponisten Dr. *Gustav Pressel* an der Wiege der Weser ein g e m e i n s a m e s Denkmal zu errichten, zu welchem Zwecke eine allgemeine Beisteuer erbeten ist. Da heute die Erinnerung an Pressel schon verblaßt ist, so wird eine Schilderung seines Lebens (unter Benützung eines in der Preußischen Lehrerzeitung 1888 und in der Täglichen Rundschau 1890 von Dr. Joh. Vollert veröffentlichten Aufsatzes), sowie die Wiedergabe eines Bildes des Komponisten sicherlich willkommen sein. Die Wiege der Großeltern Pressels ist gleich der Schillers in einem Bäckerhause M a r b a c h s zu suchen. Gustav Adolf Pressel wurde am 11. Juni 1827 in Tübingen geboren, wo sein Vater Dekan und Stadtpfarrer war. Die fünf Söhne traten in die Fußtapfen des Vaters, durchliefen den üblichen Bildungsgang eines schwäbischen Theologen und Philologen und brachten ihren Namen zu Ehren.

Gustavs musikalische Begabung zeigte sich früh. Neben dem Gymnasialstudium trieb er eifrig das Klavierspiel unter *Silchers* Leitung, so daß er sich schon mit zwölf Jahren vor größeren Kreisen hören lassen konnte. Mit vierzehn Jahren bezog er das niedere evangelische theologische Seminar in

Blaubeuren zur Vorbereitung für die Universität. Daneben trieb er als Lieblingsfach die Musik, lernte Orgel und Viola spielen, ohne das Klavier zu vernachlässigen. Mit achtzehn Jahren bezog er als Theologe die Hochschule seiner Vaterstadt. Damals, in der Blüte seiner Jugend, hat er als Erstlingswerk herausgegeben das Lied „Wenn sich zwei Herzen scheiden", dessen einfache, aber ergreifende Melodie sich rasch bekannt machte, zumal in der Bearbeitung als vierstimmiger Männerchor. Viele andere haben sich an der Komposition des schönen Liedes versucht, Geibel selbst aber, der Hausfreund in der Presselschen Familie war, hat versichert, daß Pressels Vertonung von allen die beste sei.

Nachdem Pressel 1849 sein theologisches Examen bestanden, dann je ein Jahr Pfarrvikar und Hauslehrer gewesen war, tat er den entscheidenden Schritt: er verließ die Theologie, um sich ganz der Musik zu ergeben. Man war in höheren Kreisen auf seine Kompositionen aufmerksam geworden und gewährte ihm eine Staatsunterstützung, die er freudig annahm. Er eilte nach *Wien* und studierte eifrig bei *Sechter*, dem vortrefflichen Theoretiker, Schüler Haydns und Lehrer Bruckners, den Kontrapunkt. Auf einem Abstecher nach Budapest lernte er Zigeunermusik näher kennen. Eine abermalige Staatsunterstützung, die er auf Sechters Empfehlung erhielt, ermöglichte ihm 1851 einen halbjährigen Aufenthalt in Weimar. *Liszt* hatte ihn nämlich zu sich eingeladen, aufmerksam gemacht durch Pressels Abhandlung in der Leipziger Musikzeitung über das Wesen der ungarischen Zigeunermusik, die seinen Beifall gefunden hatte. In Weimar lernte Pressel die „Zukunftsmusik" und ihre Jünger kennen (Bülow, Raff u. a.), ohne ihr Anhänger zu werden. Vielerlei hat er damals im Verkehr mit dem geistreichen und liebenswürdigen Meister gelernt, der ihm ein glänzendes Lob über seine Begabung als Komponist und Klavierspieler spendet. Hier wurden das Lied „Ich sah den Wald sich färben" (Geibel) und vor allem die weltbekannte Ballade „An der Weser" nebst zwölf anderen Liedern druckreif.

Ein Aufenthalt am Königl. Hofe in *Hannover* mit anschließender Reise nach Norderney führte ihn mit der genialen Jenny Lind zusammen. Von da ging er nach Leipzig, wo er unter *Hauptmanns* Leitung viel Bach hörte und studierte, die Gewandhauskonzerte besuchte und an *Anton Rubinstein* einen fördernden Umgang gewann. Mit den besten Empfehlungen versehen, reiste er dann nach *Berlin* und trat in Verkehr mit den musikalischen Größen der Hauptstadt. Sein Bestreben, die bedeutendsten Musiker der Zeit kennen zu lernen, führte ihn dann nach *Kassel* zu *L. Spohr*, der ihn sehr freundlich aufnahm. Seine und anderer Meister glänzenden Empfehlungen verschafften Pressel abermals eine Staatsunterstützung, wozu auch König Wilhelm I. von Württemberg aus seiner Privatschatulle beisteuerte. Pressel verwendete sie zu einer mehrjährigen Reise nach Italien. In *Rom* blieb er studienhalber zwei Winter. Als Resultat dieser Studien und Arbeiten brachte er seine Oper „St. Johannisnacht" nach Stuttgart, die gleich bei der ersten Aufführung am Johannistag 1860 auf der königl. Hofbühne ihm reichen Beifall brachte. Die Besetzung lag aber auch in vorzüglichen Händen, wie die Namen Pischek, Schütky, Sontheim, Leisinger, Marlow, Kapellmeister Kücken und Regisseur Lewald dartun. Die Oper wurde siebenmal nacheinander gegeben. Pressels Name war dadurch in ganz Württemberg und darüber hinaus bekannt und gefeiert. Ulm, Heilbronn und Freiburg i. B. folgten mit Aufführungen. Auch Frankfurt a. M. und Leipzig unterhandelten mit dem Komponisten, aber die Oper kam dort nicht heraus, da vom Komponisten gänzliche Umarbeitung verlangt wurde. Auch die im Jahre 1869 geplante Aufführung in Weimar in Gegenwart von Liszt fiel ins Wasser. Nachdem ferner in Stuttgart zwischen Pressel und den leitenden Kreisen des Hoftheaters Streitigkeiten ausgebrochen waren, die ihn bestimmten, sein Werk zurückzuziehen, war dem körperlich schwer leidenden Mann der Aufenthalt in der Heimat verbittert und gerne folgte er der Einladung eines Freundes, sich an den Ufern des Thuner und Brienzer Sees zu erholen.



GUSTAV PRESSEL.

Er nahm hierauf eine Musikdirektorstelle in *Montbeliard* (Mömpelgard) an, mit der nicht leichten Verpflichtung, deutsche Weisen und Gesänge dem französischen Ohr mundgerecht zu machen. Dabei erlangte er den Vorteil, in den benachbarten Städten Dijon und Besançon die französische Oper in ihrer Heimat kennen zu lernen.

Nach Stuttgart zurückgekehrt, konnte er dort (1866) eine inzwischen komponierte Oper „*Der Schneider von Ulm*" zur Aufführung bringen, die, wie die „Johannisnacht", einen gewaltigen Beifallssturm hervorrief. Jedoch auch diese Oper hat sich, trotz ihrer ansprechenden Musik, nicht dauernd auf der Bühne erhalten können. Ihr Inhalt ist übrigens durch *Max Eyths* anziehenden Roman desselben Titels neuerdings wieder in den Vordergrund gerückt, und da dessen Held bekanntlich ein Luftsegler und Vorläufer des Grafen Zeppelin, noch mehr des württembergischen Fliegers Helmut Hirth, ist, so könnte es immerhin sein, daß die Aktualität des Stoffes eine Wiederaufnahme der Oper bewirkte. Die Bibliothek der Stadt *Ulm* ist im Besitz der Partitur nebst Orchester-, Solo- und Chorstimmen, Text und Rollen. Der halbe Erfolg seiner zwei Schöpfungen, der immerhin zum Teil auch auf ungenügende Kenntnis der Bühnenroutine zu schieben sein dürfte, verdroß den Komponisten, und da er Aussicht zu haben glaubte, die Direktion der Berliner Symphoniekapelle zu erhalten, so verließ er die schwäbische Heimat und zog nach Steglitz bei Berlin, wo er sich verheiratete und dann über 20 Jahre gewohnt hat. Es gelang ihm aber nicht, die genannte Direktion zu erlangen, und so zog er sich denn ganz von der Oeffentlichkeit zurück, um sich einer seinem Naturell am meisten entsprechenden Tätigkeit zu widmen, nämlich dem Studium der Klassiker und der Komposition und künstlerischen Bearbeitung volksmäßiger Melodien. Zu erwähnen sind hier besonders seine Studien über Mozarts „Requiem", durch die er zu beweisen suchte, daß Mozart die letzten Teile selbst komponiert habe, entgegen den Angaben seines talentlosen Schülers Süßmayer, der behauptet hatte, daß die vierstimmige Bearbeitung und die Orchesterbegleitung nach Mozarts flüchtiger Skizze von ihm herrühren. Näheres über diese Sache, die seinerzeit berechtigtes Aufsehen erregte, ist zu lesen in Joh. Ev. Engls Festschrift zur Mozart-Zentenarfeier, Salzburg 1891.

Unterdessen waren im Verlag von Simrock ungefähr vierzig einstimmige Lieder von Pressel erschienen. Die bekanntesten sind: „Ich sah den Wald sich färben", „Wenn sich zwei Herzen scheiden", „An der Weser", „Storchenbotschaft", „Weil auf mir, du dunkles Auge", „Was kann schöner sein", „Jetzunder geht mein Trauern an", namentlich das in Süddeutschland längst zum Volkslied gewordene „Mei Mueter mag mi net" aus der „Johannisnacht". Später folgten die Lieder: „O lieb so lang du lieben kannst", „Ach wenn es der König nur wüßt", „Nachtigall, ich hör' dich singen", „Kein Feuer, keine Kohle", „Elviras Fluch". Besonders aber sind die 1886 und später erschienenen deutschen *Volksbilder* zu erwähnen, acht Volkslieder mit Presselschen Melodien, von denen jedes einzelne als ein Kunstwerk zu bezeichnen ist. Die bedeutendste Schöpfung Pressels ist jedoch die Ballade „Barbarossa" von Geibel „Tief im Schoße des Kyffhäusers" für Bariton mit einem Vorspiel.

Sein eigenes Leben harmonisch zu gestalten, war dem Komponisten leider nicht vergönnt. Er hat im ganzen kein glückliches und zufriedenes Dasein geführt, da sowohl er wie seine erste Frau kränklich waren. Er hat viel arbeiten, sich viel mühen müssen, auch mit Kleinigkeiten und unliebsamen Dingen, die das Gemüt verbittern. Nahrungssorgen, häusliches Unglück, getäuschtes Vertrauen hatten aus ihm, der sich nach Menschenliebe gar sehr sehnte, einen argwöhnischen, schwer zugänglichen Mann gemacht, der nur gegen die Nächststehenden sein Herz öffnete. Zu häufig waren seine Erwartungen im Leben enttäuscht worden. Seine Hoffnung, eine Professur der Musik an einer deutschen Universität, den Titel eines schwäbischen Franz Schubert zu erlangen, blieb unerfüllt, wie so manche andere. Kinder waren ihm

nicht beschert. In Steglitz hatte sich ein Kreis junger Leute, ausübende Sänger, um ihn geschart, die sich für seine Kompositionen interessierten, ihn häufig besuchten und auch von Zeit zu Zeit Konzerte für ihn veranstalteten, wodurch sein Name und seine Kompositionen einigermaßen bekannt blieben.

Seine letzten Lebensjahre schienen sich freundlicher gestalten zu wollen; eine neue Vermählung brachte Sonnenschein in die Trübnis seiner Tage und ließ ihn Mut fassen zu neuem Schaffen. Da ward er auf das Krankenlager geworfen. An Zungenkrebs leidend, suchte er in Stuttgart und dann in Berlin Heilung, doch vergeblich. Er konnte nicht mehr gerettet werden und starb nach qualvollem Leiden am 30. Juli 1890 in Berlin, treu verpflegt von seiner Gattin, die heute noch in Steglitz (Churfürstenstraße 8) lebt.

Pressel war ein Künstler, der nach dem Edelsten strebte. Zu wenige haben Pressel gekannt, zu sehr hat seinem selbstlosen Schaffen der Beifall gefehlt. Sein Andenken aber wird in seinen volkstümlichen Liedern fortleben. **K. V. Reusch.**

Tantiemen für Konzertaufführungen.

AUF Anfragen, wann und in welcher Form Tantiemen für konzertmäßige Aufführung geschützter Werke an die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* abzuführen sind, ob Unterschiede zwischen Aufführungen von Künstlern und Dilettanten bestehen usw., geben wir folgende Hauptpunkte zur Kenntnis:

1. Nach dem Urheberrechtsgesetz macht es keinen Unterschied, ob musikalische Aufführungen von Berufskünstlern oder von Dilettanten veranstaltet werden. Auch Dilettanten müssen, wenn die sonstigen gesetzlichen Voraussetzungen vorliegen, vor der öffentlichen Aufführung geschützter Werke die Genehmigung des Berechtigten erworben haben.
2. Von der Genehmigung des Berechtigten unabhängig, also frei, sind nur solche öffentliche Aufführungen, welche keinem gewerblichen Zwecke dienen und zu denen die Hörer ohne Entgelt zugelassen werden; außerdem die Aufführungen bei Volksfesten mit Ausnahme der Musikfeste; drittens Aufführungen, deren Ertrag ausschließlich für wohltätige Zwecke bestimmt ist, wenn keiner der Mitwirkenden eine Vergütung für seine Tätigkeit erhält; und endlich die Aufführungen von geschlossenen Vereinen, wenn nur die Mitglieder sowie die zu ihrem Hausstand gehörigen Personen als Hörer zugelassen werden.
3. Nach dem Gesetz sind für widerrechtliche Aufführungen sowohl der Aufführende (Künstler) wie der Veranstalter (Unternehmer) der Aufführung verantwortlich. Hat aber der Veranstalter (z. B. ein Verein) das Recht der Aufführung erworben, so sind damit auch die Aufführungen der von ihm engagierten Solisten gedeckt.
4. Eine allgemeine Angabe darüber, wie hoch sich der Betrag belaufen könnte für die Aufführung von Klavierstücken und Kammermusikwerken, ist nicht möglich. Die Pauschverträge der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer werden nach dem Etat der Konzertveranstalter aufgestellt mit der Maßgabe, daß gewisse Mindestsätze eingehalten werden. Der Mindestsatz eines Jahrespauschvertrages überhaupt ist 10 M.
5. Jede weitere spezielle Auskunft über die einschlägigen Fragen erteilt jederzeit bereitwilligst die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Berlin W. 66, Wilhelmstr. 57/58.

Vom Straßburger Konzertleben.

DEN Mittelpunkt bilden die Abonnementskonzerte (8) unseres namentlich in den Bläsern ausgezeichneten Orchesters, unter *Pfitzners* echt künstlerischer Leitung Quellen hoher Genüsse, mochten auch die Programme nicht immer so ganz befriedigen! Von bekannten Werken gelangten zur Aufführung: Symphonieen von Händel (mit Orgel: Dr. *Schweitzer)*, Haydn, Mozart (g moll), Beethoven (I und III), Brahms (III), Berlioz (fantastique) und *Vincent d'Indy* („sur un thème montagnard") — ein mehr durch geistreiche Mache und Instrumentation, als durch thematische Erfindung hervorstechendes Werk; von symphonischen Dichtungen *César Francks* etwas farblose „Eolides" und *R. Straußens* stimmungsreiches „Tod und Verklärung". Ihre Uraufführung fand hier eine f moll-Symphonie von *Paul v. Klenau*. Der aus dem „Allgem. Deutschen Tonkünstlerverein" bereits bekannte junge, in München lebende Däne zeigt in dem, die ältere symphonische Form mit reichem modernen Inhalt ausstattenden, breit angelegten, 4sätzigen Tonstück eine blühende Erfindung, gepaart mit bedeutendem technischen Können, dessen Art dem Stil Bruckners verwandt ist, doch diesen an Rundung und Konzentration übertrifft. Beethoven-Brucknerisch ist auch der Einfall, das Werk mit einem vokalen Schluß zu krönen, einem „Te Deum", das allerdings — bis auf die schöne Baßsolostelle mit Violine und den weihevollen Choralschluß — stellenweise ziemlich weltlich-realistisch anmutet, und — ebenso wie die übrigen Sätze — in der Instrumentation allzudick angelegt ist (8 Hörner etc.!) — durch zu ausgedehnte Massen-*ff* schließlich ermüdend! Das Ganze ist jedenfalls eine vielversprechende Talentprobe. Das Baßsolo vertrat der ausgezeichnete Münchner Kammersänger *Bender*. Von sonstigen Solisten der Konzerte ist zu erwähnen der Mannheimer Operntenor Vogelstrom, der — trotz schönen Materials — im Konzertsaal mit den herausgerissenen Wagner-Fragmenten eindruckslos blieb, Risler mit seinem etwas „akademischen" Vortrag von Beethovens Es dur-Konzert — weit temperamentvoller wirkte Godowski mit dem G dur-Konzert —, die treffliche Altistin Julia Culp (leider mit wenig reizvollem Programm!), die Geiger Hugo Heermann — dessen Tongebung der Zeit doch schon ihren Zoll entrichtet hat! — und der weit tonschönere, wenn auch vortraglich minder reife E. Zimbalist, endlich der sonst vorzügliche Münchner Cellist Kieffer, der aber durch die Wahl seines Programms sich vieles verdarb, wie überhaupt unsere Virtuosen namentlich in ihren Solostücken oft von einer unglaublichen Geschmacklosigkeit sind! — Von Novitäten sind hier noch des Elsässers *Erb* humorvolle „Taugenichts"-Ouvertüre, *Braunfels'* nur teilweise fesselnde Serenade und *Bleyles* im üblen Sinne „programmatischer" Flagellantenzug anzuführen.

Die Choraufführungen — der wundeste Punkt unseres Musiklebens — brachten fast nur Bekanntes: Bachs Magnifikat und h moll-Messe und Haydns Jahreszeiten — denen der Dirigent, Prof. *Münch*, stilistisch nicht so ganz gewachsen war, namentlich der Jagd- und Weinchor wurde durch Tempoüberhastung, letztere gar durch Striche (!) verunstaltet! —, von Neuem lediglich *Regers* 100. Psalm, der trotz aller kontrapunktischen Kunst doch nur äußerlich, des echten religiösen Gefühls entbehrend, wirkt. Von den Solisten dabei sind Messchaert und Haas, M. van Lammen, der Tenor Kohmann, Frau Petit (Sopran) und Frau Altmann (Alt) hervorzuheben, während die Damen Sprecher und Beckershaus nicht genügten. In seinem Element war Münch bei einigen Bach-Aufführungen in der Wilhelmer Kirche: 4 Kantaten und die Johannispassion (wo die hiesige Altistin Frl. Schönholtz Erwähnung verdient). — 3 Volkskonzerte (ohne „Volk") unter Theaterkapellmeister *Fried* brachten Haydn, Mendelssohn, Mozart, Beethoven zu Gehör. — Einen sehr genußreichen Abend spendete das „Münchner Tonkünstlerorchester" (*Lasalle*) mit Tschaikowskys „Pathétique", Straußens „Don Juan" usw., sowie der guten Sopranistin E. Flith. In einem großen Wohltätigkeitskonzert hörte man Frau *Plaichinger* (Elektramonolog, Isolde) und das etwas kalte Geigenspiel der Frau *Spiro*. Verschiedene Kirchenchöre führten katholische (Palestrina) und protestantische (Händel, Bach, Schütz) Kirchenmusik auf. Viel Schönes bot auch der Männergesangverein unter *Frodl;* der gleiche Dirigent leitet auch den Frauenchor sowie den Orchesterverein (Beethoven V, Jupiter-Symphonie etc.), neben dem ein zweites Dilettantenorchester (Philharmonie) unter *Riff* auch Gutes leistet.

Für Kammermusik sorgt das städtische Quartett, das mit seinen zwei Primgeigern (Grevesmühl und Schuster) zum Vegetieren verurteilt ist, in Gemeinschaft mit dem Tonkünstlerverein. Hervorzuheben ist hier ein Glazounow-Quartett und Gastspiele des Ševčik- (Prag) und Capet- (Paris) Quartetts, letzteres mit Debussys eigenartigem Werk, sowie einer Münchner Vereinigung (Sieben), die u. a. Pfitzners interessantes Streichquartett und ein Klavierquintett von Klenau (s. o.) brachte, von Solisten daselbst Frl. Leydhecker mit ihrem schönen, doch etwas kühlen Alt, Cortot (Liszt-Sonate), die mittelmäßige Mezzosopranistin Leonard und der Leipziger Pianist Pembaur, der die Chopinschen Rhythmen fast so übel zurichtete, wie seine Kollegin Carreras u. a. den Schumannschen Karneval. — Eigene Solistenkonzerte gaben u. a. Lamond, Burmester, der Meistergeiger, der aber etwas die Reisevirtuosen-Allüren anzunehmen beginnt, Heinemann (im Männergesangverein), Kubelik, auch Wüllner, der stark gealtert schien, Haas (Karlsruhe) mit den Müllerliedern, von hiesigen nur Frau Altmann, deren Liederabend von der Kritik sehr anerkennend beurteilt wurde. Nennen wir schließlich einige Orgelmeister wie Gigout (Paris), Hamm (Basel), Rupp und Schweitzer von hier, einige bei verschiedenen Gelegenheiten vernommene Künstler, wie der Geiger Hirt, die Sopranistin Frau Lotze-Holz (Nürnberg) — von zweitklassigen zu schweigen, und gedenken wir noch einer Reihe mehr oder weniger genußreicher Vereins- und sonstiger Abende, darunter vor allem der Schülerkonzerte des Konservatoriums (Direktor Pfitzner), die manche schon konzertreife Vorträge enthielten, so haben wir damit das Fazit von Straßburgs Konzertleben ungefähr gezogen, das in vieler Beziehung auf ansehnlicher Höhe steht, in Chor- und Solisten-Beziehungen aber hinter entsprechenden Musikstädten einigermaßen zurückbleibt! — — **Dr. Gustav Altmann.**

Kritische Rundschau

Mainz. Hofrat *Behrend*, der Leiter unseres Stadttheaters, hat in der letzten Saison Künstlerisches geboten. Eine besondere Leistung waren die „Ringaufführungen", in denen sich als Gäste hervortaten: Hofopernsänger Karl Braun (Wiesbaden) als „unfreiwilliger" Wotan; er hatte nämlich ohne Erlaubnis der Intendanz dem Mainzer Bariton Rupp ausgeholfen, kurz vor der Vorstellung hatte er, der als Zuhörer kam, das Anerbieten erhalten, diese Partie zu singen. Der Schlußeffekt war 10 M. Strafe, um die der preußische Staat sonst gekommen wäre. Hofopernsänger Dr. Paul Kuhn (München) hatte mit seinem Loge vollen Erfolg. Als Wotan trat ferner auf der Mannheimer Hofopernsänger Hans Bahling mit seinem prächtigen Bariton, sodann Herr Hedler vom Düsseldorfer Stadttheater in der gleichen Rolle. Kammersänger Costa brillierte in „Götterdämmerung" als Siegfried und in „Salome" als Herodes. Als Aida in Verdis gleichnamiger Oper gastierte mit großem Erfolge die belgische Kammersängerin Edith de Lys. Von den einheimischen Kräften erwarben sich besondere Verdienste unser prächtiger Baßbariton Rabot als Fasolt, Kaminsky als Mime, Frau Materna als Brünnhilde, Frl. Lautenbacher als Brünnhilde, Rupp als Hagen. Frl. Lautenbacher gab auch als Aida Ausgezeichnetes in Spiel und Gesang. Mozart war am Schlusse der Saison durch seine „Zauberflöte" und seinen „Figaro" vertreten. In „Figaro" gastierte als Gräfin Frau Thomas Schwarz vom Hoftheater in Hannover hervorragend gut. Frl. Alfermann (Mainz) bot als Susanne ebenfalls sehr Gutes. Als Schlußaufführungen dieser Saison wurden zwei Werke von Richard Strauß geboten: „Salome" und „Rosenkavalier". Der „Rosenkavalier" erlebte im hiesigen Stadttheater kurz nacheinander elf fast ausverkaufte Häuser, ein Zeichen großer Beliebtheit. Kapellmeister *Gorter* hat einen Großteil Verdienst an allen künstlerischen Opernereignissen in Mainz. Sein Orchester steht auf der Höhe. — Mainz hat auch im Konzertsaal sehr Ideales geleistet. In der Christuskirche hörte man in vollendeter Weise Bachs Passionsmusik nach Johannes, in der sich Musikdirektor Hackebeil, die Solisten Frau Goldschmidt (Mainz), Frl. Geißler (Wiesbaden), Rabot (Mainz) und Gerharts (Wiesbaden) hervortaten. Das Schlußkonzert der städtischen Kapelle unter Leitung Gorters war durchwegs Wagner gewidmet mit Ouvertüre zu „Rienzi", Siegfried-Idyll, Parsivalvorspiel, Karfreitagszauber, Hallenarie aus „Tannhäuser"; ferner die Lieder Schmerzen, Im Treibhaus und Träume. Frau Hafgren-Waag gab sich dabei als eine eminente Solistin kund. Die Mainzer Liedertafel führte mit dem Damengesangverein Bachs gewaltige h moll-Messe mustergültig auf, wofür schon Kapellmeister *Naumann* Sorge trug. Im Philharmonischen Verein feierte man eine gelungene Auferstehung von Halévys komischer Oper „Der Blitz" mit Hofopernsänger Henke (Wiesbaden) als Solisten.

Ludwig Weiß.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— *Richard Strauß* hat sich „erweichen" lassen! Er dirigiert nun doch in München einen Teil der Festspiele. Es hatten sich dieserhalb Münchner Kunstfreunde mit dem Prinzen Ludwig Ferdinand und dem Oberbürgermeister Dr. Borscht an der Spitze an den in Westerland weilenden Komponisten gewendet, ebenso hatte der Münchner Generalintendant mehrmals Strauß um Uebernahme einiger Opern gebeten. Es handelt sich um die zur Aufführung kommenden Opern Mozarts und den Tristan. Weiter wird gemeldet, daß Otto Lohse die „Ring"-Aufführungen leiten wird. Wenn die Zeitungen dann aber weiter von der bekannten „gutunterrichteten Seite" berichten, wonach man in München bemüht sei, Lohse für den erledigten Posten eines Generalmusikdirektors zu gewinnen, so wollen wir hinter diese Meldung vorerst noch ein dickes Fragezeichen setzen.

— Kapellmeister *Eduard Möricke* in Halle ist eingeladen worden, gemeinsam mit dem Münchner Hofkapellmeister Cortolezis die englisch-amerikanische Rosenkavalier-Tournee zu dirigieren.

— Als erste Operettenvorstellung im *Münchner* Künstlertheater ist Offenbachs „Schöne Helena" in der Inszenierung von Max Reinhardt in Szene gegangen. A. v. Zemlinsky dirigierte. Direktor Gustav Amberg (New York) hat schon nach der Generalprobe von der Direktion des Künstlertheaters die ganze Ausstattung der „Schönen Helena" mit dem Recht erworben, gleiche Aufführungen in deutscher und englischer Sprache in England und ganz Amerika zu veranstalten. Vorher will Amberg mit seinem Ensemble in Berlin einige Male die neugestaltete „Schöne Helena" aufführen. So melden die Zeitungen.

— Dr. *Wilhelm Kienzl* hat die Partitur seines neuen musikalischen Schauspiels in drei Aufzügen „Der Kuhreigen" vollendet. Das Buch stammt von Dr. Richard Batka nach der Novelle „Die kleine Blanchefleur" von Rudolf Hans Bartsch.

— Aus *Salzburg* wird uns geschrieben: In unserer Stadt mit 35000 Einwohnern ist der Theaterdirektor seit alten Zeiten verpflichtet, nach Ostern für einen Monat ein Opernensemble zu gewinnen. Früher war dies noch möglich, als man während des Winters kaum ein Konzert hatte. Heuer aber, wo eine Flut von Konzerten mit hervorragenden Künstlern sich im Winter über uns ergossen hatte, ging das über die Kraft des Publikums, trotzdem wir noch nie so tüchtige Sänger (besonders der lyrische Tenor Arthur Schwarz, und die Sopranistin Johanna Kattner) gehabt haben. Außer dem üblichen Opernrepertoire gab es „Tiefland" und mit Emy Karvasi als Gast Goldmarks „Königin von Saba". Einige Sänger mußten an mehr als 20 Spielabenden mitwirken; gewiss für die Zeit eines Monates nicht zu wenig! In der Wintersaison haben wir auch abwechselnd mit dem Schauspiel Operette, die auch einen Teil des Interesses für die Monatsoper absorbiert. *F. W.*

— In *Paris* ist die „Götterdämmerung" als letzter Abend der beiden Aufführungen der Tetralogie an der Oper gegeben worden. Die Aufführung währte von 6—12 Uhr mit einer einstündigen Pause, während der in den Wandelgängen der Oper diniert wurde. Das große Theater war vollkommen ausverkauft bei Preisen, die 25 und 30 Francs für einen Parkettsitz und 150—200 Francs für Logen betrugen. Nach dem zweiten und dritten Akt wurden Arthur Nikisch Ovationen gebracht, wie sie in Paris selten sind. Er mußte wiederholt mit der Schar der Künstler auf der Bühne erscheinen. Die Aufführungen des Nibelungenringes werden als Triumphe der deutschen Kunst in Paris bezeichnet.

*

— *Camille Saint-Saëns* wird sich an der Heidelberger Zentenarfeier für F. Liszt, die, wie gemeldet, im Oktober d. J. stattfindet, mit einem Klaviervortrag F. Lisztscher Werke aktiv beteiligen.

— In der *Dresdner* Kreuzkirche hat unter Leitung des Prof. Otto Richter eine zahlreich besuchte Trauerfeier für Rob. Radecke stattgefunden.

— Ueber die Totenfeier für *Gustav Mahler* wird aus Wien berichtet: Da die Aufstellung einer Orgel auf der Hofopernbühne drei Wochen Zeit beanspruchen würde, hat man sich entschlossen, Mahlers VIII. Symphonie nicht im Hoftheater, sondern im Konzertsaal aufzuführen. Hofopernkapellmeister *Bruno Walter* wird die von der Singakademie veranstaltete Aufführung am 13. März 1912 dirigieren. Bei dieser Gelegenheit sei mitgeteilt, daß die Drucklegung der IX. Symphonie Mahlers und seines „Liedes der Erde" für Alt und Tenor mit Orchesterbegleitung von der Universal-Edition vorbereitet wird. Mahler hat für das „Lied der Erde", dem ein altchinesischer Text zugrunde liegt, die ihm vorgelegene englische Uebersetzung der Dichtung persönlich ins Deutsche übertragen. Mahler hat testamentarisch verfügt, daß seine Frau die vorhandenen Skizzen und Entwürfe zu einer X. Symphonie zu vernichten habe. Diesem Wunsche des Verstorbenen ist bereits entsprochen worden.

— Man schreibt uns: *Egidis* „Königin Luise" ist bisher in folgenden Städten aufgeführt worden: Altenburg, Brandenburg a. H., Berlin, Düsseldorf, Elberfeld, Eberswalde, Frankfurt a. M., Freiburg i. Br., Genthin, Groß-Lichterfelde, Halle a S., Hildesheim, Kottbus, Landsberg a. W., Magdeburg, Mühlhausen i. Th., Posen, Offenbach a. M., Saarbrücken, Sigmaringen, Stettin, Stolp i. Pom., Ulm.

— Von *Hugo Kaun* erscheint demnächst ein neues geistliches Chorwerk, der 126. Psalm für gemischten Chor (Solostimmen ad lib.), Orchester und Orgel oder Pianoforte. Die Uraufführung soll voraussichtlich durch den Bach-Verein in Leipzig unter Leitung von Professor Karl Straube, dem das Werk gewidmet ist, erfolgen. Das Werk erscheint im Verlage von Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

— Auf Einladung der Direktion des Scala-Theaters in *Mailand* haben *Hugo Becker* und *Ernst v. Dohnanyi* an zwei Abenden sämtliche Violoncell-Sonaten von Beethoven und Brahms gespielt.

— In *Turin* hat *Wassili v. Safonoff* den Reigen der ausländischen Gastdirigenten in den großen Symphoniekonzerten, die in diesem Sommer während der Ausstellung veranstaltet werden, eröffnet. — Im Oktober werden Generalmusikdirektor Fritz Steinbach und Sir Edward Elgar aus London je zwei Konzerte dirigieren.

— Nachdem Frederik Delius bei dem Musical Festival unter *Henry Wood* und dem während des Internationalen Kongresses abgehaltenen Musikfest in London gänzlich übergangen worden, hat, wie die „Frkf. Ztg." mitteilt, Thomas Beecham, dem die Popularisierung des Tondichters bereits in den vergangenen Jahren sehr am Herzen lag, einen Delius-

Abend veranstaltet, in dem dem Komponisten und seinem Bahnbrecher die lebhaftesten Ovationen zuteil wurden. Die „Appalachia-Variationen“, der Zyklus „Songs of Sunset“ für Mezzo-Sopran-, Bariton-Solo, Chor und Orchester, das symphonische Gedicht „Paris“, „Dance Rhapsody“ für Orchester standen auf dem Programm.

— Kapellmeister *José Lassalle*, Dirigent des Münchener Tonkünstler-Orchesters, wird in einem Abonnement-Konzert der Kaiserlich-russischen Musikgesellschaft in Kiew in der kommenden Saison die erste Symphonie von Gustav Mahler zur ersten Aufführung in Rußland bringen.

— *Felix Nowowiejski* ist für die Sommersaison zum ersten Kapellmeister des Philharmonischen Orchesters nach Warschau berufen worden. Nowowiejski brachte in den beiden letzten Konzerten der Musikalischen Gesellschaft in Krakau Mahlers dritte Symphonie mit Frauen-, Knabenchor und Altsolo, Rachmaninoffs symphonische Dichtung „Die Toteninsel“, Brahms' Schicksalslied, Tragische Ouvertüre und die e moll-Symphonie zur ersten Aufführung.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Richard Strauß und der deutsche Blätterwald.* In letzter Zeit ist wieder unheimlich viel über Straußens Pläne gefabelt worden. Auch die Inhaltsangabe zur „Alpensymphonie“ ist nicht in allem richtig. Strauß dementiert die Meldungen in folgendem Briefe: „Von der Symphonie ist bis jetzt nur das erste Drittel des ersten Satzes (nicht der ganze erste Satz!) fertig. Auch der Titel (Alpensymphonie?) steht durchaus noch nicht fest. Der angebliche Inhalt der neuen Symphonie, über den in einigen Zeitungen ausführlich berichtet war, entspricht nur in den notdürftigsten Umrissen dem Inhalt meiner Komposition. Der philosophische und ästhetische Inhalt des Programms ist jedoch gänzlich mißverstanden. Er entspringt der reichen Phantasie eines Berichterstatters. Es wundert mich um so mehr, daß derartige Nachrichten den Weg in die Oeffentlichkeit finden konnten, als ich über meine Projekte nur zu einigen intimen Freunden gesprochen und diesen Diskretion auferlegt habe. Daß ich gegenwärtig an einem zwanzigstimmigen a capella-Chor arbeite, ist richtig. Es ist das eine Arbeit, mit der ich mich schon seit längerer Zeit beschäftige. Aber ich komponiere gegenwärtig weder, wie man gemeldet hat, eine Oper von Hugo v. Hofmannsthal, noch eine Pantomime, noch eine Sache für den Zirkus. Ich habe auch d'Annunzio kein Montmartresujet als Operntext vorgeschlagen, noch komponiere ich gegenwärtig überhaupt etwas von d'Annunzio. Ich habe schon mancherlei komponiert, aber noch keine sauren Gurken. Dr. Richard Strauß.“ Dieses Dementi ist ein neuer Beleg für unsere alte Klage, daß neunzig Prozent der musikalischen Nachrichten unserer Tageszeitungen ungenau oder falsch sind. Wann werden die Zeitungen die notwendigen Musikredakteursposten schaffen?

— *Münchner Orchesterverhältnisse.* In München existieren bekanntlich neben dem Königl. Hoforchester zwei Privatorchester ersten Ranges: das *Tonkünstlerorchester*, das aus dem ehemaligen sogen. „Kaim-Orchester“ hervorgegangen ist, und daneben das *Konzertvereinsorchester*, das die Erbschaft jenes „Kaim-Orchester“ angetreten hat. Es ist begreiflich, daß in einer Stadt wie München zwei solche große Orchester in finanzieller Hinsicht einen schweren Stand haben. Das Tonkünstlerorchester war denn auch, um zu existieren, gezwungen, alljährlich große Konzertreisen (nach Frankreich, Italien und Spanien) unter seinem Dirigenten *Lassalle* zu unternehmen. Dem gegenseitigen Konkurrenzkampf entsprang die seinerzeit viel besprochene Affäre, daß über das Konzertvereinsorchester vom Allgemeinen Deutschen Musikerverband die Sperre verhängt wurde. Nun kommt endlich die erfreuliche Nachricht, daß die Sperre über das Konzertvereinsorchester vom Allgemeinen Deutschen Musikerverband aufgehoben worden ist. Dadurch ist die Möglichkeit gegeben, daß Mitglieder des Tonkünstlerorchesters in das Orchester des Konzertvereins eintreten können, und das ist bereits zur Tatsache geworden. Mit dem 30. September 1911 löst sich das Münchner Tonkünstlerorchester auf und es werden durch Vertrag (vom 1. Oktober ab) 24 Stammitglieder des Tonkünstlerorchesters in das Konzertvereinsorchester aufgenommen. Den nicht übernommenen Musikern wird die Anwartschaft auf später frei werdende Stellen garantiert. Diese Fusion der beiden Orchester ist im Interesse der Musiker selbst, sowie für das künstlerische Leben der Hauptstadt zu begrüßen. *L. R.*

— *Rhythmische Gymnastik.* Die Prüfungskommission der Bildungsanstalt *Jaques-Dalcroze*, bestehend aus den Herren: Appia (Genf), Böpple (Basel), Prof. Klose (München), Geheimrat Prof. Dr. Kretzschmar (Berlin), Generalmusikdirektor Schillings (Stuttgart), Geh. Hofrat Generalmusikdirektor E. v. Schuch (Dresden), Generalmusikdirektor Fritz Steinbach (Köln) und Jean d'Udin (Paris), hat am 10. und 11., 17. und 18. Juni in *Dresden* Schüler der Anstalt in Rhythmischer Gymnastik, Gehörsbildung und Improvisation geprüft. Davon haben 15 Schüler und Schülerinnen das Examen bestanden. Es erhielten das Diplom als Lehrer der Rhythmischen Gymnastik nach Jaques-Dalcroze: Frau Alexandroff aus Moskau, Frl. Jamme aus Bensberg-Köln, Frl. Odier aus Genf, Frl. Zander aus Altona, Herr Fett aus Hamburg, Frl. Behle aus Stockholm, Frl. Lauter aus Bredney-Essen, Frl. Scheiblauer aus Basel, Herr Dr. Bode aus Kiel, Herr Jeanneret aus Genf. Das Zeugnis über die Befähigung zum Elementarunterricht in Rhythmischer Gymnastik für Kinder: Frl. Mieszynska aus Warschau, Frl. Roggen aus Brüssel, Frl. Gripenberg aus Stockholm, Frl. Schmidt aus Freiburg. Das Zeugnis über den erfolgreichen Besuch der Kurse in musikalischer Beziehung: Herr Dr. Edler Ritter v. Mahlschedl-Alpenburg aus Innsbruck, Herr Th. Appia aus Genf. Die Anstalt empfiehlt Konservatorien, Musikschulen und anderen Erziehungsinstituten in erster Linie die mit dem Diplom ausgezeichneten Schüler. Den Inhabern von Zeugnissen ist die Möglichkeit gegeben, in einer erneuten Prüfung, nach Ablauf eines Jahres, das Diplom zu erlangen. — Durch die in diesem Jahre diplomierten Schüler und Schülerinnen kann die Nachfrage nach Lehrkräften der Methode Jaques-Dalcroze nicht voll befriedigt werden. Es bleiben insgesamt noch 8 Plätze unbesetzt, davon 3 im Auslande und 5 in Deutschland.

— *Von den Theatern.* In *Kiel* haben die städtischen Kollegien mit großer Majorität beschlossen, das Stadttheater und das Kleine Theater mit Schluß der Spielzeit im Jahre 1912 zu verpachten. Der Pächter soll einen festen Zuschuß von 75 000 M. im Jahre erhalten. Die städtische Regie ergab bisher einen Fehlbetrag von jährlich 150 000 M. — In *Mainz* haben die Stadtverordneten die Leitung des Stadttheaters dem bisherigen Direktor *Behrend* auf weitere vier Jahre übertragen.

— *Von den Konservatorien.* Seinen Bericht über das 61. Schuljahr (1910—1911) sendet uns das *Sternsche* Konservatorium der Musik in *Berlin*. Es verzeichnet 895 Schüler ohne Elementarklassen. — Der Großherzog von *Weimar* hat aus Privatmitteln 150 000 M. für die Zwecke der Großherzogl. Musikschule gespendet.

— *Eine Universalkünstlervereinigung.* Aus *München* wird berichtet: Unter dem Namen Künstlervereinigung „Sima“ hat sich hier eine freie Gesellschaft von Angehörigen der verschiedenen Künste, von Malern, Architekten, Schriftstellern und Komponisten gebildet, die weniger soziale und wirtschaftliche Berufsinteressen, als vielmehr gemeinsame kulturelle und künstlerische Ziele verfolgen will. Das wesentliche Merkmal der neuen Vereinigung soll darin liegen, daß sie das künstlerische Zusammenarbeiten der verschiedenen Künste und ihrer Vertreter ins Auge fassen will.

— *Musikzeitschriften.* Universitätsmusikdirektor Prof. *Friedrich Brandes* (Leipzig) hat die Leitung der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Verlag der Gebrüder Reinecke in Leipzig) übernommen. (Die Zeitschrift ist 1834 von Robert Schumann begründet und vor einigen Jahren mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ verschmolzen worden. Vordem war Ludwig Frankenstein Herausgeber.)

— *Vom Verlag.* Der Musikverlag *Simrock*, als Besitzer des Verlages Bartholf Senff, macht bekannt, daß dieser nunmehr mit dem eigenen Verlage verschmolzen wird. Der Musikverlag Bartholf Senff hat hiermit aufgehört zu existieren; seine Werke segeln von nun an unter der Flagge Simrock.

— *Schulgesangseminar.* Im Seminar für Schulgesang zu Berlin, Markgrafenstraße 101, hat der erste Kursus jetzt seinen Abschluß erreicht und die ersten Schüler haben ihr staatliches Gesanglehrerexamen bestanden. Anmeldungen zum neuen Kursus sind bis spätestens zum 8. August an das Direktorium zu richten. Der Direktor *Max Battke*, dessen Methode in den Schulen Böhmens und Oesterreichs eingeführt werden soll, ist übrigens offiziell für zwei Ferialkurse in Wien und in Prag verpflichtet worden.

— *Offene Stellen.* Mit dem 1. Oktober ist die Stelle eines konservatorisch gebildeten Musikdirektors (evang.) des Musikvereins in *Sächsisch-Regen* (Szászrégen) in Siebenbürgen zu besetzen. Gehalt fix 1000 Kronen mit der Verpflichtung zu wöchentlich vier Proben (Orchester und Chöre) und acht Stunden in der Musikschule. Reichlich Nebenerwerb in der Musikschule und für tüchtigen Klavierspieler durch Klavierstunden. Meldungsgesuch und eventuelle Anfragen zu richten an Prof. Dr. Norbert Adleff.

— *Preisausschreiben.* Das neueste Preis-Ausschreiben der „Woche“ will der Militärmarschmusik aufhelfen. Ein Wettbewerb für Militär-Märsche ist ausgeschrieben. Preise 3000, 2000, 1000 Mark. Schlußtermin der Einsendungen am 1. Oktober. Nähere Bedingungen durch den Verlag der „Woche“ in Berlin.

Personalnachrichten.

— Wie die Zeitungen melden, will sich Dr. *Hans Richter* dauernd in Bayreuth niederlassen. Er beabsichtigt dort eine Gesangschule für Künstler zu errichten.

— Der Orgelvirtuose, Stadtorganist *Arno Landmann* in *Weimar* ist unter mehr als hundert Bewerbern zum Organisten an die neuerbaute Christuskirche in Mannheim berufen worden und tritt sein Amt am 1. Oktober an. (Herr Landmann war auch Lehrer an der Großherzogl. Musikschule.)

— In Stuttgart ist unerwartet Professor *Samuel de Lange* gestorben. Vor kaum länger als einem Jahre feierte der weithin bekannte Tonsetzer in voller Rüstigkeit seinen 70. Geburtstag, bei welcher Gelegenheit wir des Komponisten, Dirigenten, Lehrers und Orgelspielers de Lange an dieser Stelle gedachten und zugleich sein Porträt brachten. Diesem Berichte ist heute Neues nicht hinzuzufügen. Samuel de Lange war durch seine Charaktereigenschaften auch von denen hoch geehrt, die seiner musikalischen Richtung als Gegner gegenüberstanden. Mit der neudeutschen Musik, von Liszt an, konnte sich de Lange nicht befreunden. Um so höher stand ihm dafür der Name Brahms. Diese entschieden einseitige Anschauung mußte bei dem großen Wirkungsfeld, das de Lange als Direktor des Konservatoriums, als Dirigent des Vereins für klassische Kirchenmusik und des Lehrergesangvereins beherrschte, notwendigerweise zu Angriffen durch die fortschrittliche Kritik führen; aber die in ritterlicher Weise ausgetragenen Meinungsverschiedenheiten führten, zumal auch bei dem vornehmen Charakter de Langes, zu keinen Konflikten persönlicher Natur. De Langes Wertschätzung kam auch bei der schlichten, würdigen Beisetzung zum Ausdruck. Ueber sein Wirken in Stuttgart, seine Bedeutung als Komponist verweisen wir auf den erwähnten Artikel in Heft 11 des 31. Jahrgangs.

— In *Köln* ist im 88. Lebensjahre die bekannte Gesangsmeisterin, Frau *Elisabeth Dreyschock*, gestorben. Ihr Gatte war der seinerzeit als Konzertmeister am Leipziger Konservatorium und Gewandhaus tätige Prof. R. Dreyschock, ihr Sohn der vor einigen Jahren verstorbene Pianist Felix Dreyschock.

— In *Leipzig* ist *Else Schneemann* vom „Soloquartett für Kirchenmusik“ gestorben.

— In der Irrenanstalt bei Salzburg ist das frühere Mitglied der Wiener Hofoper, *Joseph Ritter*, im 53. Lebensjahre gestorben. Ritter wirkte von 1889 ab an der Wiener Hofoper und war ein glänzender Baritonist.

— *Franz Xaver Kuhacz*, der kroatische Musikforscher und Komponist, ist gestorben. Er hat eine wertvolle Abhandlung über „Das türkische Element in der Volksmusik der Kroaten, Serben und Bulgaren“ in den „Wissenschaftl. Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegowina“ (Wien 1899) geschrieben.

BESPRECHUNGEN

Neue Salonstücke für Klavier zu zwei Händen.

O. Ermin: *Ballstimmung*, op. 18; m. 1.80 Mk. Verlag *O. Lorenz, Wien*. Einer jener Wiener Walzer, die jedes Jahr wie Pilze bei „feuchter“ Witterung aus der Erde schießen und einander gleichen wie ein Ei dem andern, die aber doch immer wieder ihre Liebhaber finden. Es ist allemal ein wahrer Mikrokosmus von Tanzmotiven, feurigen, träumerischen, koketten, pompösen. Alles spielt sich bequem vom Blatt. Höhere Aspirationen macht O. Ermins op. 7—17: „*Im Reiche der Musen*“, ein Zyklus von elf Stücken (ebenda), m. 5 Hefte à 1.50 Mk. Ein wirklich nicht alltäglicher und recht glücklicher Gedanke, die neun Musen mit den Mitteln unserer Kunst darzustellen, welche ja von ihnen ihren Namen erhalten hat. Leider, aber begreiflicherweise ist der Wiener Komponist der Versuchung nicht entgangen, Terpsichoren, der Muse des *Tanzes*, die Mehrzahl seiner Opferspenden darzubringen. So beginnt die umfangreiche Folge gleich ominös mit einer Ekossaise, die (1) *Terpsichorens* Tanz vertont. Es folgt *Thalias* Tändelei (No. 2), auch im Polkastil. Dadurch wird der ernstere Musikfreund leicht abgeschreckt. Aber nur Geduld, es kommt schon besser; man entdeckt, daß Ermin doch mehr kann, als es scheint. Das zärtlich hervorgehobene Motiv c f im Walzer (!) *Polyhymnias*, der Göttin der Musik (No. 3), ist gerade nicht neu oder genial, auch hätte die Spenderin so unbeschreiblicher Wonnen wohl eine würdigere Apotheose verdient, aber No. 4, *Eratos* Liebessehnen, läßt sich schon ganz hübsch an, und auch *Melpomenes* Reigen (No. 5) ist im ersten Thema gar nicht übel. Bei *Uranias* Sternenfahrt (No. 6) ließ sich der Tondichter nicht zu gleicher Höhe emportragen; die Zentner Wiener Schnitzel, die an seinen Beinen hingen (Heine), zogen ihn zur Erde nieder. Dagegen ist *Kalliopes* Heldengesang (No. 7) nicht ohne Schwung; hier finden sich doch auch einige saftige Modulationen, aber das Hauptmotiv E dur I $\overset{6}{\text{VI}}$ ist uns von Wagner und Brahms her gar wohl bekannt. Immerhin ein wirkungsvolles, nobles Vorspielstück! Auch der Erzählung *Klios* (No. 8) läßt sich feinere Grazie nicht absprechen. No. 9, *Euterpes* Flötenspiel, ahmt nur in der seltsamerweise in E dur gehaltenen, mit dem Motiv von No. 7 verwandten Einleitung ein bißchen das Flötenspiel nach, das eigentliche in B dur (!) stehende Stück ist eine Art pikanten Stakkatowalzers, der sehr gefällig ist. Das Bacchanal der Musen (No. 10) enthält eine Menge aneinandergereihter hübscher Gedanken, aber auch hier fehlt der „göttliche Funke“. Der *Musenwalzer* (No. 11) beschließt wirkungsvoll den Zyklus. In der Introduktion dieser letzten Nummer taucht das Motiv von No. 4, Eratos Liebessehnen, wieder auf, und auch in den einzelnen Walzerthemen, die manches Hübsche zu sagen haben, sind Motive aus früheren Stücken verwertet (z. B. aus No. 5). Das gibt dem Ganzen eine rekapitulierende Zusammenfassung und Abrundung.

P. Frontini: *Morceaux pour piano, I. Serie*, in zwei Albums à 3 Mk.; *II. Serie*, 10 Stücke einzeln à 1 Mk. bis 1.25 Mk.; *III. Serie*, 10 Stücke à 1 Mk. bis 1.25 Mk.; m. Verlag von *Carisch & Jänichen*. Von diesen Salonstücken, die mit originellem, modernem, in den Farben aber oft grellbunt und recht auffallend gehaltenem Umschlag geschmückt sind, haben wir schon früher die ersterschienenen als Muster eines zugleich bequemen, klang- und temperamentvollen und dabei durchaus noblen Satzes bezeichnet. Unter der nun auch in zwei billigeren Albums herausgegebenen *I. Serie* sind besonders No. 1: „En songe“, No. 4: Chanson sicilienne, No. 6: Barcarolle, No. 7: Nocturne und No. 10: Sérénade arabe als Ausflüsse einer leidenschaftlich und national gefärbten Richtung zu bezeichnen, während das Menuett (No. 2), die Confidence amoureuse (No. 5), die Valse (No. 8) und Retour au village (No. 9) nicht pathetisch sind, sondern den leichteren, zierlichen und feinen Salonstil aufs glücklichste vertreten. Eine weite Verbreitung dieser Stücke wäre im Interesse der Veredelung der häuslichen Musikpflege, denn sie würden an der Verdrängung äußerlicher und unfeiner Machwerke mitarbeiten. Von der *II. neueren Serie* sind die wertvollsten: No. 2: Gondola bruna, No. 5: Ultimo canto, sehr gesangvoll, No. 6: Souvenir de Chopin, No. 7: Ronde, originell und von den übrigen Poesien sich abhebend, No. 8: Marche grotesque, frisch und volkstümlich. Aus der *III. Serie* sind mir No. 1: Andante all' antica, zierlich, No. 3: Burlesca, scherzhaft und leicht, No. 4: Esigane, packend, die liebsten geworden. Doch enthalten auch die weniger bedeutenden immer hübsche und tüchtige Gedanken. Die Stücke sind auch beim Unterricht als Vortragsübungen und zum Vomblattspiel solchen über mittlere Technik verfügenden Spielern zu empfehlen, welche zu langwierigem Einstudieren schwerer Konzertstücke keine Zeit oder Geduld haben.

Mario Tarenghi, op. 41: Album de petits morceaux caractéristiques pour Piano, 2 Bände à 3 Mk.; m. (Ebenda.) In diesem Komponisten hat der erwähnte Italiener einen Konkurrenten gefunden, der ihm kaum nachstehen dürfte, dessen reizenden Miniaturen alle die erwähnten Vorzüge auch nachgerühmt werden können. Bei ihm finden wir dieselbe Leichtigkeit der Produktion, einen gefälligen, formvollendeten Stil und viele glückliche, ansprechende Einfälle. Durch Frische und Originalität stechen hervor No. 1: Ronde des nains (Zwergenzug), No. 2: Danse rustique (mit äolischer Färbung), No. 4: Petite Carmen (spanischer Rhythmus), No. 7: Valse, No. 9: Chanson joyeux und No. 10: Sérénade burlesque (besonders gelungen). No. 2: Menuet de la grand' mère, No. 6: Chant d'amour erfreuen durch graziöse Melodielinien, während No. 7: Le petit meunier eine Fingerübung gibt. Aus dem früher angezeigten *op. 47: Impressions et sentiments* rufen wir den Lesern No. 1: Chant du pêcheur, No. 2: Tarentelle, No. 4: Retour du paysan und No. 7: La petite source ins Gedächtnis zurück. Die Stücke geben dem Spieler Gelegenheit, feine Auffassung, Temperament, Anschlagsnuancen und Eleganz zu zeigen. **C. Knayer.**

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 20 bringt ein leichtes Klavierstück „Schlichte Weise“ von *J. Cleuver*, dessen herzliche Melodie der klavierspielenden Jugend besonders empfohlen sei. Der klaren und leichtverständlichen Komposition sind weitere Worte nicht hinzuzufügen. An zweiter Stelle folgt wieder eines der Aelteren Volkslieder im neuen Gewande „Schabab“; die Bearbeitung dieses Liederzyklus stammt von *Georg Winter*. Text und Melodie des Originals von „Schabab“ ist in das Jahr 1603 verlegt.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 6. Juli, Ausgabe dieses Heftes am 20. Juli, des nächsten Heftes am 8. August.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

Es hieß, der Künstler wolle inkognito dort weilen — ich versichere dich, ich weiß den Namen nicht oder habe ihn vergessen — niemand sprach von ihm —, wir waren alle so sehr mit Frundsberg beschäftigt.“ — Ada kam erst nach und nach mit der Sprache heraus — Susanne erfuhr, wie sie durch alle möglichen Manöver und mit Hilfe des Hoteliers Frundsbergs Bekanntschaft gemacht, wie sie sich sogar ein Klavier hatte kommen lassen und es endlich dahin brachte, daß der Künstler ihr einen Besuch machte. Aber auch alle anderen Damen der Sommerfrische waren ihm mit ihrer Neugier und Bewunderung nahe gekommen, er war selbstverständlich der Löwe des kleinen Kreises gewesen und hatte zahllose brillante Soupers und Fünfuhrtees mit seinen Leistungen am Klavier quittiert. Susanne kannte die kluge Gepflogenheit vieler Künstler, ihr Programm an profanen Ohren abzuschleifen. Aber wer war der andere, der unsichtbare, und was studierten die beiden miteinander auf zwei Klavieren —?! Susannens Herz krampfte sich zusammen — sie ahnte — sie wußte es — der Unbekannte war Siebert gewesen — er hatte Frundsberg die Rolle übertragen, die ihr, Susanne, zugedacht gewesen. —

„Und eine der Damen hat sogar Frundsberg gebeten, ihr Stunden zu geben,“ teilte ihr Ada weiters mit. „Er tat es gegen ein Honorar von zwanzig Gulden per Stunde, und daß er es überhaupt tat — ein solcher Künstler —, war eine große Ausnahme. Weißt du,“ schloß die schöne Frau mit einem kleinen Seufzer — „sie war eben ausgezeichnet vorbereitet —, sonst hätte er sich nicht dazu herbeigelassen. Aber du hörst mir gar nicht zu!“ rief sie dann nach einer Pause, während welcher Susanne, in Gedanken verloren, vor sich hingeblickt hatte.

„Doch — doch Ada —, ich höre alles,“ antwortete Susanne, sich aus ihren Sinnen aufraffend, „und es ist auch nicht schwer zu erraten, wo du hinaus willst. Du hast es selbstverständlich sehr bedauert, nicht ebensogut vorbereitet zu sein, um ebenfalls bei Frundsberg Stunden nehmen zu können. Es ist das allerdings schade, denn es ist immer ein Gewinn, mit einem solchen Meister zu studieren, wenn auch nur während der kurzen Zeit einer verregneten Sommerfrische.“ —

Ada sprang auf und stellte sich dicht vor Susanne hin. Laut lachend und in die Hände klatschend, als wolle sie sich durch diesen Ausbruch der Heiterkeit einen letzten Anlauf geben, rief sie: „Nein, nein, Susanne! Du hast ganz und gar nicht erraten, wo ich hinaus will. Du sprichst von den kurzen Wochen der Sommerfrische! Aber Frundsberg kommt doch hieher nach Wien — und ich“ — sie wurde blutrot und setzte sich wieder auf den verlassenen Stuhl. Dann sagte sie ziemlich zaghaft und verlegen — „ich möchte dich bitten, Susanne, daß du mich vorbereitest, seine Schülerin zu werden.“

„Frundsberg in Wien!“ rief Susanne, die in diesem Augenblick nur einen Gedanken fassen konnte: Was wurde mit dem anderen — mit dem geheimnisvollen Künstler, der sich so auffallend zurückgezogen hatte — war es Siebert? und würde er auch kommen?!

„Weißt du nicht, ob sein Freund, mit dem er in Tegernsee wohnte, mitkommt?“

„Ach — der Freund ist mir so uninteressant —, er kümmert mich gar nicht — lassen wir ihn doch! — ich habe ihn nicht ein einzigesmal gesehen, und Frundsberg hat nie von ihm gesprochen.“

„Das sieht Frundsberg allerdings ähnlich,“ dachte Susanne. Aber Ada fuhr rasch und nervös fort: „Also bitte, Susanne, sprich! Glaubst du, daß es ein großer Unsinn ist, wenn ich jetzt anfange, Klavierspielen zu lernen? Du weißt, ich kann nicht viel mehr als die Noten — als Kind habe ich allerdings schon kleine Sonaten und Stücke gespielt, aber seither alles wieder vergessen. Und würdest du wirklich die Geduld haben, es mit mir zu probieren?“

Susanne ergriff Adas Hand, sie prüfte ihre Weichheit und Spannungsfähigkeit, dann sah sie auf die rosigen, mit Ringen überladenen Finger nieder, deren lange spitze Nägel die sorgfältigste Pflege aufwiesen.

„Warum nicht?“ sagte sie, „wenn es dein Mann“ —

„Mein Mann ist ganz einverstanden,“ platzte Ada heraus. „Du darfst nicht glauben, daß er etwas an meiner Schwärmerei für Frundsberg findet“ —

„Bitte, laß mich ausreden! Ich meinte nicht deinen Mann — ich werde mich doch nicht in deine Eheangelegenheiten mischen —, sondern deine Manikure.“ —

„Aber Susanne — so ein Witz!“

„Die Manikure ist gar kein Witz, sondern ein ganz ernsthaft zu nehmender Feind. Wer weiß, ob es mir gelingen wird, ihn aus dem Felde zu schlagen.“

„Aber ich begreife dich nicht, Susanne, rede doch ernsthaft.“

„Also im vollsten Ernst und ohne Umschweife: mit solchen Nägeln kann man nicht Klavierspielen lernen, die müssen fallen, das ist die allererste Bedingung. Dann müssen auch alle Ringe abgelegt werden — d. h. außer den Stunden und der Uebungszeit kannst du sie natürlich tragen.“ —

„Ach — wie werden meine Hände aussehen!“ klagte Ada.

„Die werden sich ganz gut machen, sie werden, wenn du meine Ratschläge befolgst, auch nach und nach etwas breiter und derber werden. — Ja — und richtig! Das muß ich dir noch sagen: trage von jetzt an eine größere Handschuhnummer, das ist unerläßlich, soll nicht die ganze Frucht der Uebungen verloren gehen. Es ist eben bei deinen Händen noch schwerer wie bei Kinderhänden, die, noch im Wachsen begriffen, sich nach den verlangten Notwendigkeiten ausbilden — g e p r e ß t dürfen Klavierhände überhaupt nicht werden, und die deinigen schon auf gar keinen Fall.“

Ada dachte eine Weile nach. Dann sagte sie in erhobenem Tone, wie triumphierend über ihren Einfall: „Ich dächte doch, daß dies lauter Aeußerlichkeiten wären — Nebendinge, die nicht ausschlaggebend sind — es kommt doch auf den Geist der Kunst an — das Talent, die Auffassung — hat man das weg, so müssen die Finger eben mit“ —

„So lange, bis sie hängen bleiben,“ lachte Susanne.

„Aber erlaube mir — die Methode, die du andeutest, scheint mir nur mechanisch, geradezu geisttötend zu sein.“ —

„Der Geist wird nicht getötet, sondern im Gegenteil, er wird erst dann lebendig, wenn er nicht an den Fingern kleben bleibt. Damit ihm das nicht passiert, muß diesen die Erdenschwere genommen werden.“

„Und von meinem Talent, von meinem Gehör, d. h. ob ich solches habe, davon sprichst du gar nicht?“

„Ich komme gleich darauf — zuerst muß ich wissen, ob ich dir zu den Mitteln verhelfen kann, dieses Talent zum Ausdruck zu bringen. Ich zweifle nicht, daß es bis zu einem gewissen Grade vorhanden ist, denn musikalisch völlig talentlose Menschen sind selten, in den meisten wohnt die Sehnsucht nach Musik und eine ganz richtige Empfindung für dieselbe, die freilich oft durch geistloses Nachplappern geistloser Urteile — oder Vorurteile verballhornt wird. Verzeihe — ich meine selbstverständlich nicht dich — du hast zu viel Gutes gehört, um nicht ein selbständiges Urteil haben zu können. Ich spreche im allgemeinen: Nicht umsonst hat Wagner in seinen Meistersingern das letzte Urteil der Stimme des Volkes überlassen — es ist auch eigentümlich und bezeichnend, daß die größten Talente, auf die ihnen innewohnende urwüchsige Kraft vertrauend, ihren eigenen Weg abseits aller „Diplome“ gehen — doch ich schweife zu weit ab, laß uns wieder zur Sache kommen. — Daß du ein gutes Gehör und Sinn für Rhythmus hast, weiß ich aus deiner Gewohnheit, hier und da eine Operettenmelodie nachzusummen, die dir gefällt. Und wir leben doch in Wien, in der Stadt, die so vollgesogen von einer musikalischen Atmosphäre ist, daß jeder schon von selber singt, spielt oder mindestens pfeift. Dazu das Klavier — ein Instrument, bei dem der Tisch immer gedeckt ist, wenn man nur mit etwas Geduld auf den einfachsten Grundregeln aufbaut.“ —

„Ach — das ist's ja eben — siehst du, diese Grundregeln, die du so einfach findest, wollen mir nicht einleuchten. Diese Geschichten mit der Hand! Wollen wir nicht lieber fleißig Noten lesen, damit ich da vorwärts komme! Es ist doch alles eins, ob ich die Finger so oder so halte, das ist doch nur ein Umweg zum Ziele, der in meinen Augen zeitraubend ist — eine Virtuosin werde ich ja doch nicht! Ich muß dir gestehen, daß mir das Gewicht, das du auf diese Dinge legst, geradezu unmusikalisch vorkommt — so, als wäre ich ein Schuhputzer oder Schneider, der die Handgriffe lernen muß.“ —

„Sagen wir ein Ruderer, ein Tennis- oder Billardspieler, ein Jongleur oder irgend ein Mensch, dessen Muskelkraft nach der gewünschten Richtung ausgebildet werden soll — mit welcher Präzision übt er die ersten, grundlegenden Handgriffe seiner Kunst —, er weiß genau, daß er sonst keine Resultate erzielen kann. Wie haarscharf nach den Regeln muß da jede Bewegung erfolgen. — Auch die Hand des Pianisten muß und kann nach bestimmten, als notwendig erkannten Regeln erzogen werden, wo es nicht geschieht, bedeutet es einen Umweg, wo zu rechter Zeit, d. h. von Anfang an darauf hingewirkt wird, eine große Zeitersparnis.“

„Aber alle diese Vorkehrungen,“ fuhr Susanne in beschwichtigendem Tone fort, „scheinen dir nur darum so geduldfordernd, weil du noch nicht in der Sache drinnen bist. Sobald du dich dafür interessierst, sobald du tüchtige Fortschritte machst,

wirst du auch leicht die nötige Geduld aufbringen. Aber du mußt dich kopfüber hineinstürzen, wie in ein kaltes Bad, das sachte Probieren mit der Zehenspitze, ob's nicht vielleicht doch zu kalt ist, nützt in diesem Falle ebensowenig wie in jedem anderen. Zwei Stunden täglich müßtest du mindestens üben, wobei ich sehen werde, wieviel ich deiner Hand an ‚Training' zumuten darf, damit wir nicht im Anfang durch die ungewohnte Anstrengung ein Ueberbein oder eine Erschlaffung der Sehnen herbeiführen. Aber zwei, später drei Stunden täglich brauchen wir jedenfalls schon wegen der notwendigen Uebung im Notenlesen. Wirst du diese Stunden vollkommener Ruhe und Sammlung deinem bewegten Gesellschaftsleben abringen können?"

„Ich habe ja eigentlich meine ganze Zeit für mich," meinte Ada zögernd, „ich sollte doch meinen, daß es ginge." Sie war ziemlich kleinlaut geworden.

„Am besten ist's, du setzest dich gleich früh ans Klavier, wenn dein Mann auf seine Klinik geht. Du sagtest einmal, er ginge um einhalb neun. Ich komme pünktlich jeden Tag um einhalb zehn, und du übst noch nach mir bis einhalb zwölf — dann hast du's hinter dir."

„So würdest du täglich kommen? — Hältst du das für notwendig?"

„In der ersten Zeit gewiß — aber beruhige dich, ich verlange nicht zwanzig Gulden für die Stunde wie Frundsberg."

„Und wann meinst du, daß ich so weit sein werde, daß mich Frundsberg als Schülerin nimmt?"

„Wenn du sehr fleißig bist und dich allen meinen Anordnungen fügst, wirst du in zwei Monaten dort sein, wo du warst, als du aufhörtest, nur mit dem angenehmen Unterschied, daß du dann deine Sachen wirklich können wirst, während du sie damals doch nur gestümpert hast. Jedenfalls wirst du dann auch nebstbei fixer und sicherer im Notenlesen sein als damals."

„Aber woher kannst du wissen, wie es damals war?"

„Da du doch schon bei Sonaten und Stücken warst, hättest du das Klavierspiel nie so ganz und gar aufgegeben, wenn du nicht schlechten Unterricht gehabt hättest. Nur dieser hat das Gefühl der Unlust infolge der Unsicherheit und des Mangels jeder Selbständigkeit in dir zurückgelassen. Wenn man so wenig mit der Sache vertraut ist, daß man bei jedem Griff über unüberwindliche Hindernisse stolpert, zur Beachtung jedes Versetzungszeichens, jeder Pause usw. die moralische Unterstützung eines Lehrers braucht, dann finde ich es begreiflich, daß man das Klavierspielen aufgibt, wenn einmal das ‚Muß' wegfällt. Glaube mir, auf nichts paßt das Wort Feuchterslebens besser als auf das Klavierspiel: ‚Sich zum Rechten gewöhnen.' Mit einer kleinen Variation können wir sagen: Dieses ‚sich zum Rechten gewöhnen' ist die Voraussetzung alles möglichen Fortschrittes. — Aber um wieder auf deine Frage wegen Frundsberg zurückzukommen — ein Lehrer wie er kann doch nur für eine sehr vorgeschrittene Schülerin Wert haben —, aber ich will in diesem speziellen Fall nichts entscheiden. Man wird ja sehen, wie weit die Lust dich treibt, zu lernen — denn das ist eigentlich der Maßstab des Talentes. Wenn die Lust sich an der Ueberwindung der Schwierigkeiten steigert, dann ist's gut."

Es war spät geworden und Susanne rüstete sich zum Aufbruch. Sie setzte ihren Hut auf und nahm ihre Handschuhe — da brachte Ada endlich heraus, was sie noch auf dem Herzen hatte. Es war die Honorarfrage. Als Susanne für vierundzwanzig respektive sechsundzwanzig auf den Monat fallende Stunden sechsunddreißig Gulden begehrte, schien Ada etwas verdutzt. „Ich bin ja eigentlich eine Anfängerin," meinte sie dann.

Susanne konnte sich eines bitteren Gefühls nicht erwehren. Wie mühselig war dieser Anfang mit einer erwachsenen Person, die ja ganz andere Ideen im Kopfe hatte als wirkliche, ernste Arbeit. Aber Susanne hatte die Hoffnung gefaßt, Ada Interesse an der Sache einflößen zu können, da sie Fortschritte machen mußte, wenn sie ihr die nötige Energie suggerieren konnte. Wie leicht hatte es dann ihr Nachfolger und wie bereit war man ihm, das verlangte glänzende Honorar zu zahlen.

Ada mochte fühlen, daß ihre Bemerkung nicht „fair" sei, sie sagte schnell, als wäre es der Nachsatz zu der begonnenen Rede: „Nämlich — siehst du — das habe ich ganz zu erwähnen vergessen, ich hätte es selbstverständlich bei deinem nächsten Besuch nachgeholt! Du würdest ja zwei bis drei Stunden nacheinander geben können — mein Mann will nämlich, daß die Kinder Ada und Flora schon zu lernen anfangen sollen."

„Ach — das freut mich, Ada, das freut mich sehr!" Susanne gab dem Gefühl angenehmer Ueberraschung, das in ihr aufstieg, unverhohlen Ausdruck. „Ganz abgesehen davon, daß es mir willkommen ist, noch Stunden zu finden —, ich habe nämlich jetzt meinen Sohn wieder bei mir" —

„Wirklich? Wie kommt das? Ach, verzeihe — ich habe noch gar nichts erfahren, wie es dir diesen Sommer erging — wie deine Angelegenheiten stehen."

„Es ist auch besser, wir sprechen jetzt nicht davon, es würde ja zu weit führen. Ich danke dir einstweilen für deine Teilnahme. Also was Ada und Flora anbelangt, so freue ich mich von ganzem Herzen, daß du und dein Mann mir die Kinder anvertrauen wollt, und ich werde mir alle Mühe geben, sie nach meinem besten Ermessen zu führen."

„Aber — nicht wahr, Susanne —, du wirst die Kinder nicht zu sehr anstrengen — weißt du — sie sind so zart!" wandte Ada schüchtern ein.

„Man soll dem Blinden nicht von der Farbe sprechen," lachte Susanne. „Ich habe dir ja einen furchtbaren Schrecken vor meiner Gründlichkeit eingejagt?! Sei unbesorgt. Weißt du was? Mir wäre es das größte Vergnügen, wenn du oder dein Mann bei den Stunden gegenwärtig wäret. Ihr würdet sehen, daß die Mühe dieser Gründlichkeit nur mich trifft, die Kinder die Früchte aller meiner Erfahrungen auf dem pianistischen Gebiet lächelnd — beinahe spielend pflücken, das Lernen ihnen zur Lust, nicht zur Qual wird, die Klavierstunde nicht als Stunde der Tränen, sondern als solche der Freude an einem vernünftigen Beginnen sich abspielt."

Doch als nun, nach einigen abermaligen Einwendungen Adas, die für den Anfang Susanne als unumgänglich notwendig erachtete Anzahl von zweiundsiebzig Stunden monatlich für Mutter und Kinder gegen ein Honorar von hundert Gulden festgesetzt war, ergab sich eine neue Schwierigkeit. Die Kinder erhielten den Schulunterricht zu Hause, ein für Susanne angenehmer Umstand, da dadurch der Anschluß ihrer Stunden an die Adas ermöglicht war — selbstverständlich nicht ohne Kämpfe und Umsturz der schon getroffenen Stundeneinteilung, und unter der Bedingung, daß Susanne schon um acht Uhr früh zur Stelle sein mußte. Das Klavier stand im Salon, die Lehrstunden der Kinder in den Schulgegenständen mußten in dem anstoßenden Frühstückszimmer stattfinden — der Turnus des Aufräumens und der von Dr. Koch anbefohlenen Lüftung der übrigen großen Wohnung, welche Angelegenheit den ganzen Vormittag in Anspruch nahm, ließ es nicht anders zu. Wie sollte aber in dem Frühstückszimmer gelernt werden, wenn nebenan, nur durch eine große Flügeltür getrennt, Klavier gespielt wurde? Auch Portieren würden da nichts nützen. Ada behauptete, daß der Lehrer ihrer Kinder, ein vielbegehrter Pädagoge, der schwer zu gewinnen gewesen war — den Unterricht sofort aufgeben würde. Susannens Stunden für den Nachmittag waren schon mit viel Mühe fixiert worden, sie war froh, daß Ada aus Bequemlichkeitsgründen den Nachmittag gar nicht in Betracht zog. Aber es war guter Rat teuer. Eine aus vielen Räumen bestehende Wohnung, die jährlich Tausende an Miete kostete, und kein annehmbares Arrangement für die Klavierstudien möglich! Susanne hatte es längst aufgegeben, sich darüber zu wundern, denn das war eine Erfahrung, die sie täglich machte, seitdem der Götze „Stil" die Wohnungen beherrschte.

Wie nun ihre Blicke ratlos bis in den Hintergrund von Adas großem „Louisquinze-Salon" irrten, fiel ihr eine kleine Tapetentür auf, die offenbar außer Gebrauch stand, da sie von einem zierlichen Kästchen, auf dem die Nippes noch fehlten, maskiert war. „Ich habe es, Ada!" rief Susanne erleichtert, „ich habe, was wir brauchen! Liegt nicht hinter dieser Tapetentür das kleine Hofzimmerchen, welches du als Garderobe benützest? Es ist vom Vorzimmer aus zugänglich und liegt vollkommen abseits gegen den Hof — wenn das Klavier nahe genug am Fenster steht, wird man auch genügend sehen können."

„Dort hinein soll ich meinen prachtvollen Flügel stellen?!" rief Ada ganz unglücklich. „Ja, wenn es noch der alte wäre! Sieh, womit mein Mann mich überrascht hat!"

Und Ada lüftete die graue Hülle von einem Prunkstutzflügel, den Bösendorfer eigens für den Louisquinze-Salon hatte bauen lassen. Auf cremefarbigem Grunde waren in Goldbronze gefaßte, mit Amoretten und Blumengewinden bemalte Medaillons angebracht, die Füße waren Meisterwerke in Bronze — es war eine Kopie des Stutzflügels, den Bösendorfer als „Jubiläums-Klavier" zur Feier seines zehntausendsten Flügels hatte anfertigen lassen.

„Es hat dreitausend Gulden gekostet," sagte Ada in einem Ton, dem man die Empfindlichkeit anhörte, über die Zumutung Susannens, dieses Prachtstück in die Hinterstube zu versetzen.

„Und wo ist der alte Flügel, der nämlich ganz ausgezeichnet war?"

„Nur viel zu einfach — nun den haben wir Bösendorfer auf Abrechnung zurückgegeben."

„Ich weiß, daß Bösendorfer prinzipiell für gebrauchte Klaviere nie mehr als zweihundertundfünfzig Gulden abrechnet — schade um das schöne Instrument!"

„Was hätte ich damit machen sollen — ich hätte ja doch keinen Platz dafür gehabt —, an das Hinterzimmer habe ich nicht gedacht. Uebrigens kann ich gerade dieses Zimmer schwer entbehren, es ist zugleich das Arbeitszimmer der Schneiderin." (Fortsetzung folgt.)

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

Organistin. In Amerika gibt es Organistinnen; ob auch in der katholischen Kirche, wissen wir nicht. Die Einkünfte entsprechen selten dem Studienaufwand. Sicherer ist es, die Dame wählt den Beruf einer Klavier- oder Gesangslehrerin. Eine Orgelschule ist jedem besseren Musikinstitut angegliedert. Studienzeit für mittlere Leistungsfähigkeit ca. 3 Jahre.

E. B. Wie wir schon so oft baten, möchten unsere Leser sich wegen der Preise von Musikalien auf direktem Wege an ihren Musikalienhändler wenden. Wenn die Preise in Besprechungen nicht angegeben sind, wissen wir sie selber nicht. Eine Anfrage beim Musikalienhändler führt ja auch viel rascher zum Ziel. Nur für Orte, wo keine Musikalienhandlung ist, geben wir Auskunft.

„Die verschiedenen Abonnenten" in Düsseldorf mögen sich beruhigen, sie erhalten keine „kräftige Abfuhr". Wir lassen uns mit Leuten, die sich scheuen, ihren Namen anzugeben, grundsätzlich nicht ein.

Oberlehrer E. L. Besten Dank für die Einsendung. Wir kommen darauf noch zu sprechen.

C. R. in München. Wir haben Ihren Aufsatz nicht vergessen. Aber der Andrang! Aus diesem Grunde konnten wir auch die letzte Einsendung leider nicht berücksichtigen. Besten Dank!

Violinschulen. Unter der großen Zahl von Violinschulen seien die folgenden Werke als besonders empfehlenswert hervorgehoben: Violinschule von Singer-Seifritz (Verlag Cotta). Bekannt und bewährt durch ihre Gründlichkeit und Reichhaltigkeit. — Ševčik (Halbtonsystem), Eberhardt (Sekundensystem), A. v. d. Hoya, Ries, Schröder, Ondriçek-Mittelmann, Hohmann-Heim. (Letztere sehr verbreitet und mehr für Dilettanten geeignet.) — An theoretischen Werken seien genannt: „Die Grundlagen der Technik des Violinspiels" von A. v. der Hoya (Verlag Hesse), kleinere und größere Schriften von Saß (Verlag Vieweg und Bosworth), Hiebsch: „Methodik des Violinunterrichts" (Brockhaus), Jokisch: „Katechismus" etc. (Weber); Tottmann: „Das Büchlein von der Geige" (Kahnt), Steinhausen: „Die Physiologie der Bogenführung" (Breitkopf & Härtel). Nicht zuletzt möchten wir auf die Arbeiten von dem bereits oben erwähnten G. Eberhardt: „Mein System des Uebens für Violine und Klavier" etc. (Küthmann), sowie von S. Eberhardt: „Der beseelte Violinton" (Küthmann) hinweisen, die in ihrer Art wohl einzig dastehen.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 6. Juli.)

A. H. 85. Ihre Mazurka bekennt sich zu einer besseren Stilart, hat Farbe und einen kräftigen Rhythmus. Dem trioartigen Satz in A dur dürfte nicht fis moll (nach a moll) vorausgehen, auf welche Tonart Sie überflüssigerweise nochmals zurückkommen. Der Rückgang zum Hauptsatz ist nicht gewöhnlich; er offenbart Talent. Uebung im Analysieren der Liedformen wäre angezeigt.

H. Th—er in Olm. Die anmutigen Weisen, die Sie als Violinspieler geschrieben haben, ließen sich unschwer harmonisieren, bezw. klaviermäßig bearbeiten. Es eignet Ihnen ein feines Formgefühl, dem der plastische Ausdruck des Geschriebenen zu verdanken ist. Bearbeitung gegen Honorar.

M. K—m., Alt—a. Weniger Chromatik wäre besser. Sie scheinen auch technisch eine gewiegte Künstlerin zu sein. Ueben Sie sich noch weiter im Entwerfen melodischer Stücke von geringerer Ausdehnung, wie sie sich z. B. in dem Heller-Album von Klee (1. und 2. Heft, Ausgabe Schlesinger) finden. Was wollen Sie denn mit der Fugenkomposition erreichen?

Alph. N., F. Ihnen machen die metrischen Verhältnisse des Taktes zu schaffen, dazu fühlen Sie sich noch unfrei in der Harmonisierung. „Gut Nacht" bietet ein seltsames Gemenge von 6/8- und 3/4-Takt. „Im Wirbel fort" beansprucht 4/4-Takt. Das Lied muß so anheben:



18. Mai 1881. Die 5 Lieder geben Zeugnis von einem nach höheren Zielen gerichteten Streben. Die Lyrik erscheint durch den häufigen Gebrauch alterierter Akkorde vielfach getrübt und gesucht. Der Verfasser schreibt nicht unoriginell, hat gute melodische Einfälle, und das ist die Hauptsache. Die Klärung seiner Künstlerschaft wird sich von selber geben.

M. G., S. Ein recht schüchterner Versuch, den Sie sich mit dem Marsch abgerungen haben. Der Ausdruck ist wenigstens nicht gewöhnlich. Die 2. Reihe der 2. Seite ist nicht korrekt. Das Trio müßte in E dur oder G dur stehen. D dur paßt nicht zu e moll.

A. B. Sehnsucht. Ein gemütvolles Unterhaltungsstück, das die Wärme Ihres schlichten Empfindens atmet.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Instrumentalmusik.

Orgel.

Sigfrid Karg-Elert: Freie Bearbeitungen aus Werken von Joh. Seb. Bach, Echo 1.20 M. aus der h moll-Partita. Karl Simon, Berlin W. 35.
— dto. Fantasie und Doppelfuge a moll 2.50 M. Ebenda.
— dto. Toccata e moll 2 M. Ebenda.
— dto. Toccata d moll 3.50 M. Ebenda.
Bossi Renzo, op. 10: Intermezzo-Tragica 1.80 M. Ebda.
Vier ausgewählte Charakter-Stücke nach Liedern ohne Worte von Felix Mendelssohn-Bartholdy, frei bearbeitet von *Sigfrid Karg-Elert* 3 M. Ebenda.

Klavier und Violine.

Hermann Eichborn, op. 78: Philharmonische Gavotte. C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.
Armande de Polignac: Sonate 8 Frcs. Adolph Fürstner, Paris.
Henriques Fini, op. 34: Religioso. Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

* * *

Meyer-Helmund Erik: Vision (In der Klosterzelle) 3 M. (für Sopran, Harmonium und Klavier).

Lieder.

J. W. Kalliwoda: Liederalbum. Gesang und Klavier. „Universal-Edition", Wien.
Johannes Brahms: Deutsche Volkslieder. Ausgabe für zwei Singstimmen. Verlag N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.
Paul Puscher, op. 10: Drei Lieder. Verlag E. Hoffmann, Dresden.
Edward Knight: Als ich so von ungefähr. Ebenda.
Carl Maria Artz, op. 12: Gute Nacht. An ***. Ebenda.
— op. 14: Nebel. Stimmen der Nacht. Ebenda.
— op. 15: Wiegenlied. Ebenda.
B. Crocé-Spinelli: Terrienne, Mélodie, Chant et Piano. A. Durand & Fils, Editeurs, Paris.
Julius Wachsmann, op. 14: Drei Lieder. 1. Ständchen. 2. Wand'rer, Wand'rer sind wir alle. 3. An ein krankes Kind. Schuberthaus-Verlag, Wien.
Berta Frensel Wegener-Koopmann: Acht Lieder für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Max Kirchbach: Frühling. Verlag Fritz Baselt, Frankfurt a. M.
Adolf Meyer: Aus des Knaben Wunderhorn. Vierzig ausgewählte alte Minneweisen und Volkslieder aus dem 15.—19. Jahrhundert für eine Singstimme mit Laute oder Gitarre. Gebrüder Hug & Co., Leipzig.
Georg Rolle: Lieder für den Einzelgesang zum Gebrauch an Lehrerbildungsanstalten und Musikschulen. Ausgabe für Tenor. Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Groß-Lichterfelde.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Schlichte Weise.

J. Cleuver.



Der „Neuen Musik-Zeitung“ zum ersten Abdruck überlassen. N. M.-Z. 1281


mf
p
f
l.H.
dim.
poco rit.
ten.
a tempo
Ped.


mf
p
cresc.
f
sfz
p
poco rit.

Ältere Volkslieder im neuen Gewande.

Schabab.

Text und Melodie aus Fabricius Liederbuch um 1603.
Bearbeitet von GEORG WINTER.



XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Schlichte Weise.

J. Cleuver.



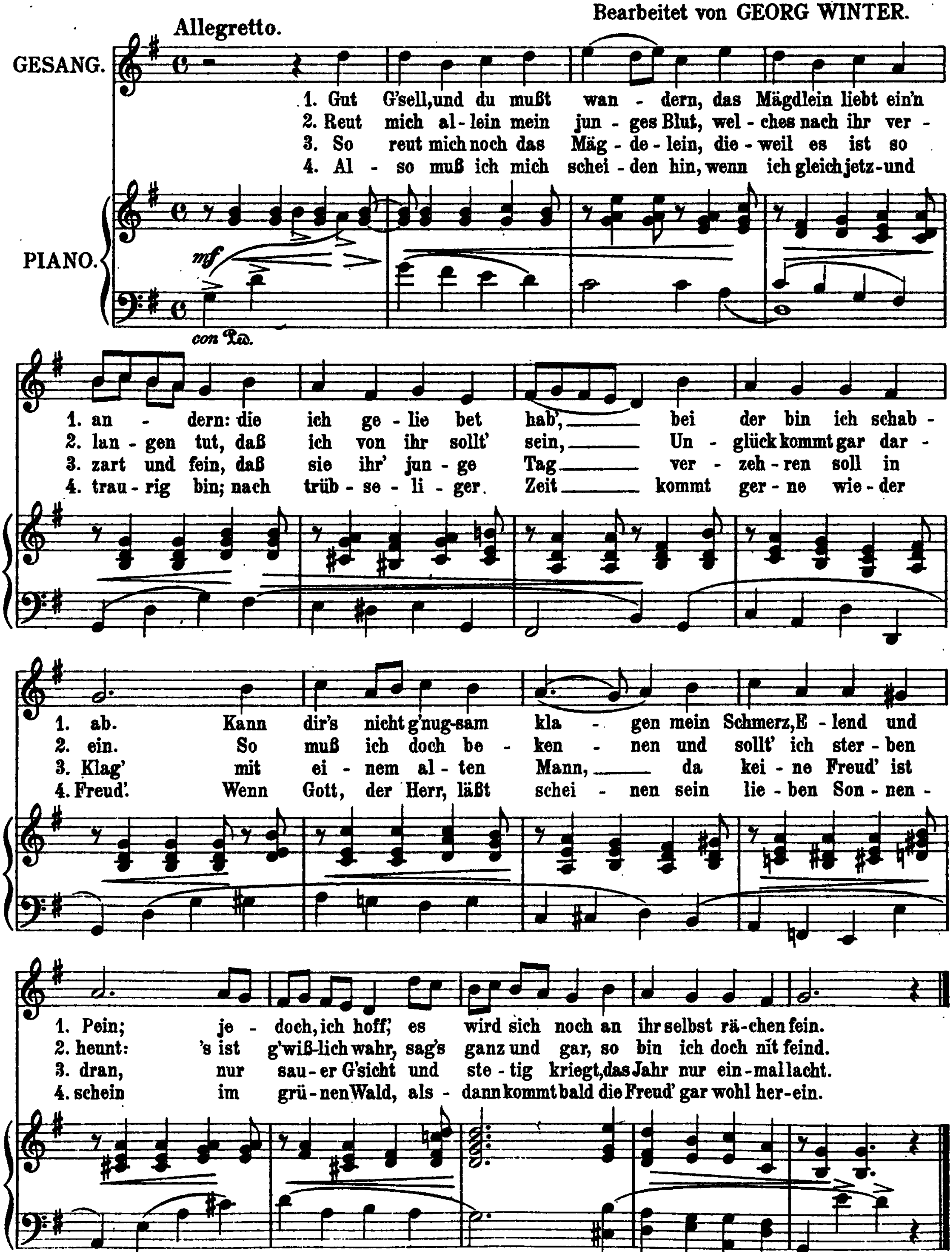

mf
p
f
mf
l.H.
f
mf
l.H.
1.
dim.
f
2.
poco rit.
ten.
a tempo


mf
p
Ped.
cresc.
f
sfz
poco rit.

Ältere Volkslieder im neuen Gewande.

Schabab.

Text und Melodie aus Fabricius Liederbuch um 1603.
Bearbeitet von GEORG WINTER.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1911 Heft 21

Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Neue Beethoven-Studien.

Von MAX UNGER (Leipzig).

II. Beethovens Heiratsprojekt.

Es gibt drei verschiedene Arten von Geschichtsschreibern. Die erste sind die tüftelnden Kleinarbeiter, die Detailmaler, die in philologischer Gründlichkeit, diplomatischer Genauigkeit und unfehlbarer Statistik ihr einziges Heil zu finden vermeinen. Gewiß können diese der Forschung gute Dienste leisten — aber ihr Werk muß zweifellos Handlangerarbeit bleiben. Muß ihm doch jener überragende Blick über den Stoff, jene zusammenfassende Einheitlichkeit abgehen, die die Arbeiten einer wirklich bedeutenden Persönlichkeit kennzeichnet. Der zweiten, weitaus gefährlicheren Sorte ermangeln gerade diejenigen Qualitäten, welche die erste in einseitiger Weise besitzt; an ihrer Stelle machen sich nur zu oft auf schwanker Grundlage Phantasie und schwach basierte Hypothese breit, die einem trotz frischem, pulsierendem Leben mehr Dichtung als Wahrheit bieten.

Wenn ich zu der dritten Art, die natürlich die goldene beide Schreibweisen verknüpfende Mittelstraße einhält, den Beethoven-Forscher A. W. Thayer rechne, so hat das natürlich seinen Grund in der Tatsache, daß sich bei ihm eindringlichste Gründlichkeit und lebensfrische, geistvolle Darstellung einander gegenseitig ergänzen, ohne daß die Phantasie Alleinherrschaft über den gesunden Verstand erhält. Aber auch ihm glückte es nicht, sich so g a n z von falschen Hypothesen freizuhalten. Man sieht also, daß auch der gewissenhafteste Forscher nicht davor bewahrt bleiben kann, da ihr Ursprung natürlich auf die verschiedenste Art, auf Unkenntnis bestimmter Tatsachen, falsche Ueberlieferungen, nicht zuletzt auch auf Irrtümer und Versehen zurückzuführen ist. Ich meine in bezug auf Thayer hauptsächlich seine Hypothese von der Gräfin v. Brunswick als Beethovens „Unsterblicher Geliebten" und dem Gegenstand seines ins Jahr 1810 fallenden Heiratsprojektes. Was der große Forscher jedoch nur vermutungsweise ausgesprochen hat, das haben seine Anhänger von der phantastischen Mariam Tenger bis zu La Mara zur Gewißheit erheben wollen, bis es La Mara passiert ist, in ihrer vermeintlichen Lösung des Problems gerade den Unmöglichkeitsbeweis gegen ihre eigene Ansicht anzutreten.

Im folgenden werde ich als Ausbau der von mir in dem ersten Teil meiner Studien gewonnenen Tatsache, daß die Erfüllung des Beethovenschen Kontraktes mit Clementi nicht vor dem Herbst 1809 fällt, die Lösung der ebenfalls vielumstrittenen Frage des bekannten Heiratsprojektes des Meisters geben können, indem ich ebenfalls unbegründeten Voraussetzungen aus dem Wege gehen und auf empirische Weise zu meinem Ziel gelangen werde.

Der Zusammenhang jener geschäftlichen mit der Beethovenschen Liebesangelegenheit mag anfänglich absurd erscheinen — doch wird ihn der genaue Verfolg der Sache logisch aufweisen und zugleich die Lösung des Problems erbringen. Hierfolgend seien vorerst eine Anzahl undatierte Billetts Beethovens an seinen Freund Gleichenstein gegeben, deren Inhalt ihre enge Zusammengehörigkeit unbedingt erfordert. Sie seien in ihrer ungekürzten Form mitgeteilt, damit weder ein Zweifel an ihrem inneren Zusammenhang aufsteigen kann, noch ihre Wirkung beeinträchtigt werde[1]:

No. I [1810 (April ?)]. (K. No. 116, 1807. Th. III, S. 104, 1807.)

„Lieber, guter Gleichenstein.

Ich schicke dir hier 300 fl. mache mir nur zu wissen, ob du mehr brauchst und wie viel ? ? so schicke ich's gleich — — und bitte dich mir, da ich eben so wenig davon verstehe als sehr zuwider mir alles d. g. ist, Leinwand oder Bengalen für Hembden auch wenigstens ein halb Dutzend Halstücher zu kaufen — handle nach deinem Gutdünken hierin, nur laß es nicht anstehen, du weist ich brauchs. — Dem Lind[2] habe ich 300 fl. heute voraus gegeben und habe hierin ganz nach deiner Maxime gehandelt —

J o s e p h H e n i c k s t e i n hat mir heute das Pfund Sterling zu 27 fl. und einen halben ausgezahlt, und l a d e t d i c h u n d m i c h s a m t C l e m e n t i a u f M o r g e n z u M i t t a g e e i n , s c h l a g e s j a n i c h t a b , d u w e i s t , w i e g e r n i c h m i t d i r b i n , laß mir jedoch sagen, ob ich dem Henickstein darf ankündigen, daß man sicher auf dich rechnet — nicht wahr, du schlägst nicht aus. Grüße mir alles was dir und mir lieb ist, wie gerne würde ich noch hinzusetzen u n d w e m w i r l i e b s i n d ? ? ? ? wenigstens gebührt mir dieses ?zeichen — ich habe heute und morgen so viel zu thun, daß ich nicht, wie ich wünschte zu dir kommen kann; — leb wohl, sey glücklich ich bin's nicht —

Dein

Beethoven."

No. II [1810 (April ?)]. (K. No. 117, 1807. Th. III, S. 105, 1807.)

„Der Erzherzog[3] läßt mich noch gestern Abends ersuchen, heute gegen halb 2 Uhr zu ihm zu kommen, wahrscheinlich komme ich vor 3 Uhr nicht fort, ich habe daher gestern gleich

---

[1] Die später sich mit größter Wahrscheinlichkeit ergebenden Jahres- und Monatsdaten werden schon im voraus mit annotiert. K. = Kalischer (Beethovens sämtliche Briefe, Berlin, Schuster & Löffler, I, 1906). Th. = Thayer (Beethovens Leben, Bd. III). Die Briefe selbst sind nach der Ausgabe von Kalischer mitgeteilt.

[2] Beethovens Schneider.

[3] Erzherzog Rudolf.

für uns beide absagen lassen — begegnest du dem Henickstein, so sag ihm daß ich dir seine Einladung gleich zu wissen gemacht, indem er eben keinen zu starken Glauben auf mich hat, worin er auch in Betrachtung seiner nicht ganz Unrecht hat — ich habe geschrieben daß wir uns selbst auf ein andermal einladen wollen — ich danke sehr für deine Bemühungen — es was mir leid dich verfehlt zu haben, aber — ich erwarte dich so selten bei mir, daß es mir zu verzeihen, wenn ich hierin nie auf dich rechne — ob du mit Dorner[1] zum Erzherzog heute Abend kommen kannst, erhälst du von mir noch zeitig genug Nachricht —

Dein Beethoven."

No. III [1810 (April ?)]. (K. No. 119, 1807. Th. III, S. 105, 1807.)

„Den Einschluß sandt ich dir gleich gestern Nachmittags nach deiner ersten abschlägigen Antwort. Man sagte, du seist im Theater und doch wars kaum halb 5 Uhr. — Aus dem Beigeschlossenen von Schweiger[2] siehst du, daß ich darauf rechnete, daß Dorner schon wisse, daß er kommen könnte, und so sagte ich dir weder Stunde noch sonst was — ich selbst kündigte dich vor dem Anfang der Probe beim Erzherzog an und er nahm es sehr gütig auf — du hast viel verlohren nicht wegen Nichtanhörens meiner Musik, aber du hättest einen liebenswürdigen talentvollen Prinzen gesehen, und du würdest als der Freund deines Freundes gewiß nicht die Höhe des Rangs gefühlt haben — verzeih mir diese kleine stolze Aeußerung, sie gründet sich nur auf das Vergnügen auch diejenigen die ich liebe, gleich hervorgezogen zu wissen, als auf eine kleinliche Eitelkeit — so hab ich doch wie immer nur Empfindlichkeit und Wehe von Deiner Freundschaft — leb wohl — diesen Abend komme ich zu den lieben M. —

Beethoven."

No. IV [1810 (April ?)]. (K. No. 120, 1807.)

„Hier sehe den Kaiserlichen Geschmack — die Musik hat sich der Poesie so herrlich angeschmiegt, daß wirklich man sagen kann, daß sie beide ein paar langweilige Schwestern sind — mach mir zu wissen ob ihr zu Hause bleibt — aber bei Zeiten — Kalter Freund leb wohl — was es auch mit dir sein mag, du bist's einmal nicht recht — auch nicht im entferntesten Grade, wie ich der deine

Beethoven."

Beiläufig sei hier gleich mit darauf hingewiesen, daß Erzherzog Rudolf, nachdem auch diese hauptsächlich ihn betreffenden Briefe ins Jahr 1810 verlegt werden müssen, also doch wohl noch nicht 1807, wie man bisher anzunehmen geneigt war, mit Beethoven in Verkehr stand, sondern eben auch erst 1809/10.

Ein anderer an Gleichenstein:

No. V [1810 (April)]. (K. No. 125, 1807.)

P. S.

„Ich verlange keine Besuche von Ihnen[3] Hochgeehrtester, kein stell dich ein, damit Sie nicht in Verlegenheit gesetzt werden, solches nicht halten zu können oder zu wollen — kurzum gar nichts — als daß Sie die Gefälligkeit haben erstens nach London zu schreiben, zweitens: mir einige tüchtige gesunde Feder-Kiele zu besorgen. Das Geld, das solche kosten bitte ich Sie der Rechnung einzuverleiben, die, wie Sie wissen, ich schon längstens von Ihnen wünschte — und jetzt wirklich dringend von Ihnen fordere — Mein Bedienter wird sich morgen früh deßhalb bei Ihnen erkundigen, kann es dann noch nicht seyn, übermorgen — oder auch noch später — meine Freundschaft soll Ihrer Gemächlichkeit keine Schranken setzen.

Ihr Verehrer

L. v. Bthv."

Pour Mr. de Gleichenstein.

Man könnte im ersten Augenblick meinen, dieses vorstehende Billett könne ebensogut in die Zeit vor der Erledigung des Kontrakts mit Clementi fallen; hätte es sich doch um eine Mahnung der Londoner Firma von seiten Gleichensteins handeln können, und hätte doch Beethoven, da er in unmittelbarem Zusammenhang mit dieser seiner Bitte um „tüchtige, gesunde Federkiele" besorgt ist, einen jener drängenden Briefe an Clementi schreiben können. Wahrscheinlich handelt es sich aber nur um eine Empfangsbestätigung seines Komponistenhonorars[4]. Wie dem auch sei — daß auch dieser Brief in die Zeit nach der Bezahlung gehört, ergibt sich einerseits aus der Aufforderung, ihm baldigst die Rechnung für seine Auslagen vorzulegen, andererseits aber mit größter Sicherheit aus einem anderen Briefe — er ist hier mit der No. VI versehen und gehört unbedingt zu den ihm folgenden —, der, wie klar ersichtlich sein wird, den unbedingten Zusammenhang mit unserem letzten fordert.

[1] Leibarzt des Grafen Cobenzl.
[2] Erzherzog Rudolfs Kammerherr.
[3] Das „Sie" ist natürlich humoristisch aufzufassen.
[4] Es ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß sich die Anspielung auf London auf die mit Thomson wieder neu angeknüpften Verbindungen bezieht.

Es sollen vorerst noch drei andere, ebenfalls an Gleichenstein gerichtete Billette folgen, deren Zugehörigkeit zu den vorigen nach ihrer Mitteilung kurz bewiesen werden soll:

No. VI [1810 April]. (K. No. 135, 1807.)

„Die Gräfin ladet dich heute zum Speisen ein — schreib nach Freyburg[1], wie hoch man sich einlassen wolle, um ein Piano zu kaufen — vergiß nicht wegen den Hamburger Federn."

No. VII [1810 (April)]. (Kl. No. 133, 1807. Th. III, S. 106, 1807.)

„Da mir die Frau von M. gestern sagte, daß sie heute doch ein anderes Piano bei Schanz aussuchen wollte, so wünschte ich daß sie mir hierin völlige Freiheit ließ, eins auszusuchen, über 500 fl. soll's nicht kosten, soll aber weit mehr werth sejn, du weißt daß mir diese Herren immer eine Summe anbieten, wovon ich nie Gebrauch mache, dieses macht aber wohl, daß ich einmal ein theures Instrument sehr wohlfeil bezahlen kann, und gerne würde ich hier die erste Ausnahme von meinem festgesetzten Betragen in diesem Stücke machen, sobald du mir nur zu wissen machen wirst, ob man meinen Vorschlag annehme. — Leb wohl lieber guter Gl. Heute sehn wir uns, wo du mir zugleich die Antwort geben kannst —

Dein treuer

Beethoven."

[Außen von fremder Hand:]
Nettig Halsband vom Gigaud [?]
Secretaire Schlüssel der F. v. Malfatti.
4t. Gigaud von uns allen grüßen; B. nicht
5t. zu vergessen; um dies bitte ich Sie inständigst."

No. VIII [1810 April bis Anfang Mai]. (K. No. 134, 1807.)

„Hier die S.[2] die ich der Therese versprochen. — Da ich sie heute nicht sehen kann, so übergieb sie ihr — empfehl mich ihnen allen, mir ist so wohl bei ihnen allen, es ist, als könnten die Wunden, wodurch mir böse Menschen die Seele zerrissen haben, wieder durch sie könnten geheilt werden, ich danke dir, guter G. daß du mich dorthin gebracht hast — hier noch 50 fl. für die Halstücher, brauchst du mehr, laß mich's wissen. Du irrst, wenn du glaubst, daß Gigons[3] dich allein nur suche, nein auch ich habe das Glück gehabt ihn gar nicht von meiner Seite kommen zu sehen, er speiste an meiner Seite zu Nacht, er begleitete mich noch nach Hause, kurzum er verschaffte mir eine sehr gute Unterhaltung, wenigstens konnte ich niemals oben sejn, aber ziemlich tief unten — leb wohl, lieb mich,

Dein Beethoven."

Daß diese Briefe unmittelbar zusammengehören, wird niemand bestreiten können. Die Familie Malfatti möchte ein gutes Instrument kaufen und Beethoven ergreift die Gelegenheit mit Freude, ihnen die Gefälligkeit zu erweisen, ein billiges und dabei wertvolles Instrument zu erstehen. Wer mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, wird aber leicht die Zugehörigkeit dieser Briefe zu unserem unter No. I gegebenen verstanden haben. „Mache mir nur zu wissen, ob Du mehr brauchst und wie viel?? so schicke ich's gleich," schrieb er dort, und sein Vertrauter bedurfte dessen also noch mehr: „Hier noch 50 fl. für die Halstücher . . ." Hier findet sich aber auch der Anknüpfungspunkt an den früher mitgeteilten Brief No. V, in dem er so dringend um Schreibfedern bittet (No. VI).

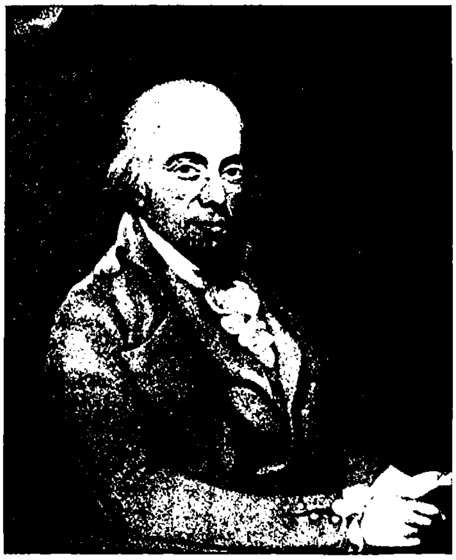
Es ist jetzt an der Zeit, etwas näher auf die Beziehungen Beethovens zu der Familie Malfatti, über die bereits Kalischer im „Beethoven-Kalender für 1907"[4] — freilich ohne die genauere Chronologie, die uns hier zu Gebote steht — eine dankenswerte Studie veröffentlicht hat. Der Verfasser dieser Studie wurde, wie deutlich daraus ersichtlich ist, mit Ludwig Nohl durch den von uns unter

[1] Kalischer hat hier „Fezburg [?]" und vermutet „Presburg".
[2] = Sonate.
[3] = Gigons = Gigaud (im vorigen Briefe) ist (nach Thayer) das Schoßhündchen der Frau v. Malfatti.
[4] Berlin, Schuster & Löffler. Der Aufsatz ist betitelt: „Die Geschwister v. Malfatti" und erschien bereits vorher in den Sonntagsbeilagen zur „Vossischen Zeitung", 1905.

No. I gegebenen Brief Beethovens zu der falschen Annahme geführt, daß die Neigung des Meisters zu der jungen, schönen Therese v. Malfatti — sie war damals etwas über vierzehn Jahre alt — bereits 1807 ihre Knospen trieb und bald in demselben Jahre ihre Blüten aufbrechen ließ. Setzt er doch auch den schönen Liebesbrief Beethovens, den einzigen an Therese (s. No. IX), noch in das Jahr 1807.

Diese Annahmen werden mit einem Schlage zunichte gemacht, wo wir jetzt mit Sicherheit wissen, daß es Trugschlüsse gewesen sind, daß vielmehr die Erfüllung des Vertrags mit Clementi um Jahre später verlegt werden muß.

Erst einige kurze Worte über die Malfattis. Sie stammten aus Italien, waren aber im 18. Jahrhundert nach Wien eingewandert. Der Gutsbesitzer Malfatti — er hatte noch einen Bruder, den Arzt Dr. v. Malfatti — besaß zwei blühende Töchter namens Therese und Anna, die beide nach Nohl in ebendemselben Jahre 1793 (Kalischer nimmt **1792** an!) geboren sind, ohne jedoch Zwillingsschwestern zu sein. Auf Therese, die ältere, war Beethovens Sehnen und Wünschen gerichtet, nachdem er wohl durch seinen Freund Gleichenstein, der als fertiger Violoncellospieler im Hause der Malfattis verkehrte und später (1811) auch die andere Tochter Anna als Gemahlin heimführte, Zutritt in dieses der Kunst offenstehende Haus erlangte. Ueber die Zeit hierüber sind wir im unklaren. Es existiert kein bestimmt datierter Brief oder andere Nachricht, die darüber Aufschluß brächte. Nur eine einzige Andeutung in einem Billett an Gleichenstein — es ist datiert „Baaden am 16. Juni" und gehört wegen der damals mit Simrock und Pleyel laufenden Unterhandlungen, die darin erwähnt werden, sicher ins Jahr 1807 — könnte vermuten lassen, daß sich die ersten Keime der Beethovenschen Liebe zu Therese bereits damals entwickelten: „— viele Empfehlungen an einen g e w i s s e n O r t". Diese Worte, die den Schluß des Schreibens darstellen, könnte man sehr wohl auf die Anknüpfung seiner Beziehungen zu dem damals allerdings gerade erst aus den Kinderjahren heraustretenden Mädchen, aber auch auf nichts m e h r, hindeuten.



MUZIO CLEMENTI.
Zu unseren Aufsätzen „Neue Beethoven-Studien".
Mit frdl. Bewilligung d. Musikbibliothek Peters, Leipzig.

Immerhin ist es auffällig, daß kein s i c h e r e r Anhaltspunkt für diese Annahme — weder für 1807 noch 1808 — entdeckt werden kann. Und wer garantiert uns überhaupt dafür, daß Gleichenstein bereits in diesen Jahren im Malfattischen Haus aus- und einging? Eines von den Billetts an Gleichenstein, das seinem ganzen Inhalt nach, wie es auch Kalischer tut, in den Anfang des Jahres 1809 zu setzen ist, spricht beinahe gegen die Annahme, daß Beethoven bereits damals, geschweige denn noch früher ein Auge auf Therese geworfen habe. Das Schreiben lautet:

(K. No. 174, März 1809.)

„Du siehst mein lieber guter Gleichenstein aus Beigefügtem wie ehrenvoll nun mein Hierbleiben für mich geworden — der Titel als Kaiserlicher Kapellmeister kömmt auch nach — etc. — Schreibe mir nur sobald als möglich ob du glaubst, daß ich bey den jetzigen kriegerischen Umständen reisen soll, — und ob du noch fest gesonnen bist mitzureisen. Mehrere rathen mir davon ab, doch werde ich dir hierin ganz folgen; daß du mir und ich dir eine Strecke entgegenreise — schreibe geschwind. — Nun kannst du mir helfen eine Frau suchen; wenn du dort in F.[1] eine schöne findest die vielleicht meinen Harmonien einen Seufzer schenkt, doch müßte es keine Elise Bürger [2] seyn, so knüpf im voraus an. — Schön muß sie aber sejn, nichts nicht schönes kann ich nicht lieben — sonst müste ich mich selbst lieben. Leb wohl und schreibe bald. Emphele mich deinen Eltern, deinem Bruder. —

etc. . . ."

[1] Gleichenstein hielt sich 1809 einmal in seiner Heimat Freiburg auf.

[2] Elisabeth Bürger, Gemahlin des bekannten Dichters, die sich ihm selbst in einem poetischen Heiratsantrage zur Gattin anbot. Die Ehe mußte jedoch wieder geschieden werden.

Wenn sein Antrag an Gleichenstein, ihm zu einer Frau zu verhelfen, auch natürlich nur schelmisch gemeint ist, so ist doch kaum anzunehmen, daß er, wenn er es schon damals auf Therese abgesehen gehabt hätte, auch in solchem Tone eine derartige Bitte an seinen Freund gerichtet hätte[1].

Nohl, der nach dem Tode Thereses mit Frau Anna v. Gleichenstein über ihre Schwester und ihr Verhältnis zu Beethoven gesprochen hat, erwähnt in seinem Werke, daß sie Therese ausdrücklich als „früher reif" bezeichnet habe, während sie selbst damals von einer „über die Jahre großen Kindlichkeit" gewesen und daher auch von ihrer Schwester in deren innere Angelegenheiten nicht eingeweiht worden sei. Wie sich das auch verhält — jedenfalls wird die Ansicht von der tiefen Zuneigung Beethovens zu dem v i e r z e h n j ä h r i g e n Kinde zu einer sehr fragwürdigen Hypothese entkräftet — jedenfalls ist es aber auch erst am Anfang des Jahres 1810, daß diese Liebe einen Höhepunkt erreichte, von dem mangels an Beweisen vorher nicht die Rede sein kann. Um nicht falsch verstanden zu werden — Kalischer sieht wenigstens in seiner genannten Studie das Jahr 1809 als den Höhepunkt der freundschaftlichen Beziehungen zu Gleichenstein und den Malfattis an[2]. Weist er doch mit Recht darauf hin, daß gerade im Frühling 1809 die jenem Freunde gewidmete Violoncellsonate in A dur erschien. Mir erscheint hier jedoch als Hauptsache, daß der zarte Liebesbrief Beethovens an Therese nicht, wie es Kalischer will, nach 1807 oder 1808, sondern erst ins Jahr 1810, also eben in jene Zeit der höchsten Zuneigung Beethovens zu dem Mädchen zu setzen ist.

Nohl schildert Therese — er sah bei Frau v. Gleichenstein zwei Porträts ihrer Schwester, „die den romanischen Typus sehr ausgeprägt zeigen" — als „schwarzbraun in Lockenhaar, Teint und Augen, mit charakteristisch gebogener Nase, voll Verstand und feurigen Temperaments, flüchtig und ganz des Lebens Sonnenseite zugewandt" (Beethovens Leben, Leipzig 1867, Bd. 2, S. 253/4).

Schon aus der hier gegebenen Reihenfolge der wichtigsten, frühesten Briefe an Gleichenstein mit bezug auf Malfattis — sie soll durchaus nicht bindend sein, ist mir aber jedenfalls so am einleuchtendsten — kann eine gewisse Steigerung der Zuneigung des Meisters zur Familie Malfatti und natürlich damit in erster Linie zu Therese herausgelesen werden. Im ersten Briefe nur Grüße und ein paar zweifelnde Seufzer, im letzten bereits Worte, deren Inhalt Zufriedenheit und Trost wiederklingt. Und der sonst allen geschäftlichen Angelegenheiten abholde Beethoven, der dazu immer selbst eines guten Freundes bedarf, bringt es sogar mit Vergnügen über sich, in eigner Person ein Instrument für die ihm innerlich so nahestehenden Malfattis zu wählen.

Im Anschluß an unser unter No. VIII gegebenes Billett sei der duftige und sehnsuchtgetränkte Liebesbrief — man darf ihn wohl so bezeichnen — hier eingefügt. Aus seinem ganzen Inhalt geht hervor, daß er der Sonate, die wohl bereits unserem Briefe No. VIII beigefügt wurde und von der schon dort die Rede war, eingeschlossen wurde.

[1] Diesem Argument ist bei dem Charakter Beethovens ohne weiteres zuzustimmen. Red.

[2] Neuerdings nimmt indes Kalischer diese Behauptung in bezug auf Malfattis zurück. Doch davon später.

Er lautet:

No. IX [1810 (1810 April bis Anfang Mai)]. K. No. 136, 1807.)

„Sie erhalten hier, verehrte Therese, das Versprochene, und wären nicht die Triftigsten Hindernisse gewesen, so erhielten sie noch mehr, um ihnen zu zeigen, daß ich immer mehr meinen Freunden leiste als ich verspreche — ich hoffe und zweifle nicht darañ, daß sie sich eben so schön beschäftigen als angenehm Unterhalten — letzteres doch nicht zu sehr, damit man auch noch unser gedenke. — Es wäre wohl zu viel gebaut auf sie oder Meinen Werth zu hoch angesetzt, wenn ich ihnen zuschriebe „die Menschen sind nicht nur zusammen wenn sie bejsammen sind, auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt unß." wer wollte der flüchtigen alles im Leben leicht behandelnden T. so etwas zuschreiben? —

Vergessen sie doch ja nicht in Ansehung ihrer Beschäftigung das Klavier oder überhaupt die Musik im ganzen genommen, sie haben so schönes Talent datzu, warum es nicht ganz kultiviren, sie die für alles schöne und gute soviel gefühl haben, warum wollen sie dieses nicht anwenden, um in einer so schönen Kunst auch das Vollkommenere zu erkennen, das selbst auf uns immer wieder zurückstralt — ich lebe sehr einsam und still, obschon hier und da mich lichter[1] aufwecken möchten, so ist doch eine Unausfüllbare Lücke, seit sie alle fort von hier sind, in mir entstanden, worüber selbst meine Kunst, die mir sonst so getreu ist, noch keinen Triumph hat erhalten können — ihr Clavier ist bestellt und sie werden es bald haben — welchen Unterschied werden sie gefunden haben in der Behandlung des an einem abend erfundenen Themas und so wie ich es ihnen letztlich niedergeschrieben habe, erklären sie sich das selbst, doch nehmen Sie ja den Punsch nicht zu Hülfe — wie glücklich sind sie, daß sie schon so früh aufs Land konnten, erst am 8ten kann ich diese Glückseelichkeit genießen, kindlich freue ich mich darauf, wie froh bin ich einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben wie ich — geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht —

[Hier folgen vier durchstrichene Zeilen, die sich über eine Komposition aussprechen.]

Bald erhalten sie einige andere Compositionen, von mir, wobej sie nicht zu sehr über schwierigkeiten klagen sollen[2] — haben Sie Göthes Wilhelm Meister gelesen, den von schlegel übersezten shakespear, auf dem Lande hat man so viel Muße, es wird Ihnen vieleicht angenehm sejn, wenn ich ihnen diese Werke schicke. — Der Zufall fügt es daß ich einen Bekannten in ihrer Gegend habe, vieleicht sehn sie mich an einem frühen Morgen auf eine halbe Stunde bey ihnen, und wieder fort, sie sehn daß ich ihnen die kürzeste Langeweile bereiten will. —

Emphelen sie mich dem Wohlwollen ihres Vaters, ihrer Mutter, obschon ich mit Recht noch keinen Anspruch drauf machen kann, — ebenfalls dem der Base Mm [?]. Leben Sie nun wohl, verehrte T., ich wünsche ihnen alles was im Leben gut und schön ist, Erinnern sie sich meiner und gern — vergessen sie das Tolle — sejn sie überzeugt, Niemand kann ihr Leben froher, glücklicher wissen wollen als ich und selbst dann, wenn Sie gar keinen Antheil nehmen

an ihrem Ergebensten
Diener und
Freund
Beethoven.

NB. Es wäre wohl sehr hübsch von ihnen, in einigen Zeilen mir zu sagen, worin ich ihnen hier dienen kann? —"

Einige kleine Hinweise auf das Jahr 1810 kann man indes noch aus dem Briefe selbst herauslesen; es ist dies einmal die Erwähnung Wilhelm Meisters von Goethe. Und gerade im Jahre 1810 muß sich der Meister vorzugsweise dem Studium Goethescher Werke gewidmet haben; entstanden doch in diesem Jahre außer der Musik zu Egmont eine ganze Anzahl von Kompositionen Goethescher Lieder, wenn damit auch nicht gesagt sein soll, daß sie alle der innigen Zuneigung zu Therese v. Malfatti entsprungen seien. Die Sonate, die ihr Beethoven mit dem Briefe übersandte, dürfte nicht mit Sicherheit festzustellen sein; wahrscheinlich ist es entweder die dem Erzherzog Rudolf (op. 81 a) oder die der Gräfin Brunswick (op. 78) gewidmete. Beide sind 1809 komponiert und nur op. 78 ist im Jahre 1810 herausgekommen — aber erst im November, so daß die Sonate wohl im Manuskript übersandt wurde. Vielleicht dürfen wir uns aber für diese von mir herangezogene Sonate entschließen, da sie noch nicht die höheren Anforderungen an die Technik des Spielers stellt, wie op. 81 a, und da aus des Briefes zweitem Teil wohl herausgelesen werden darf, daß Thereses Fertigkeit noch nicht allzugroß sein konnte. Wenn er ihr jedoch dann einige andere Kompositionen in Aussicht stellt, „wobei sie nicht zu sehr über schwierigkeiten klagen sollen", so könnte man dabei wohl an die Sonatine in G dur op. 79, sowie an die Variationen op. 76 denken, die er beide im Jahre 1809 komponierte (nach Thayer) und die 1810 — allerdings erst im Dezember — veröffentlicht wurden; im Jahre 1807 und 1808 dagegen hat Beethoven leichtere Klavierwerke nicht komponiert. Daß die Sonate übrigens Manuskript gewesen ist, dafür spricht durchaus der Anfang des Briefes: „wären nicht die Triftigsten Hindernisse gewesen, so erhielten sie noch mehr . . ."

Was die Datierung des Briefes anbetrifft, so ist dies eine schwierige Frage. Einmal steht das Jahr 1810 für uns fest: Es ist noch früh im Jahr, vielleicht noch April oder Anfang Mai. Für diese Zeit sprechen mehrere Umstände: Der Meister neidet Theresen im Briefe selber, daß sie schon so früh aufs Land konnte (das muß natürlich im Frühling sein). Rückschließend erhalten wir zugleich für die Auszahlung des Honorars von Clementi an Beethoven, somit für die Erledigung des Kontraktes ebenfalls das Jahr 1810; denn die von uns hier gegebenen, ihrem ganzen Inhalt nach zusammenhängenden Briefe können unmöglich über ein Vierteljahr in ihrer Datierung auseinanderliegen. Am wahrscheinlichsten ist es mir, daß sie binnen vierzehn Tagen aufeinander gefolgt sind, höchstens binnen einem Monat. Vor Ende des Jahres 1809 konnte die Auszahlung, das wissen wir ja bestimmt, nicht erfolgen — 1811 kommt natürlich nicht in Frage: Clementi war damals bereits in England. Bleibt also nur noch der Frühling 1810.

Daß der Brief nicht nach Anfang Mai geschrieben sein kann, dafür spricht eine andere Tatsache. Wohl ungefähr Mitte Mai desselben Jahres lernte der Meister Bettina Brentano in Wien kennen und verehren. Diese Tatsache macht solch einen seufzenden Brief an Therese um diese Zeit zu einem Ding der Unmöglichkeit. Schreibt er doch selbst über die Entstehungszeit ihrer Bekanntschaft an Bettina am 11. August desselben Jahres unter anderem: „Ja, ich war recht auf dem Trockenen, liebste Bettina, ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Mißmuth ganz meiner Meister war . . ."[1] Ich sagte: er kann nicht nach Anfang Mai geschrieben sein. Das wird aus dem Briefe auch selbst herausgelesen werden können — sagt doch Beethoven selbst: „. . . erst am 8ten kann ich diese Glückseelichkeit genießen . . ." Daß er damit also nicht den Monat Juni meinen kann, wird aus dem vorher angeführten Grunde ebenfalls klar sein — andererseits wäre der Monat April wohl selbst für sehr frühe Landbesucher doch zu zeitig gegriffen. Daraus folgt, daß der 8. Mai für das in dem Briefe gegebene Datum von Beethovens Aufbruch von Wien („am 8ten") die größte Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nimmt, daß somit der Liebesbrief — muß man doch aus ihm selbst herauslesen, daß mindestens einige Tage seit Thereses Abreise und der Niederschrift des Briefes verflossen sind[2], so daß dann von dieser Niederschrift bis zu Beethovens Aufbruch wieder ein paar vergehen müssen[3] — entweder ganz am Anfang Mai oder, was wegen der dazwischen liegenden Tage von seiner Abfassung bis zu dem gegebenen Tagesdatum trotz der dann recht unbestimmten Angabe dieses

---

[1] Da ist doch wohl „Dichter" zu lesen.

[2] Das M.S. des a moll-Klavierstücks („Für Elise am 27. April [1810] zur Erinnerung von L. v. Beethoven"; s. Supplement der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe) fand sich nach Marx-Behncke im Nachlasse Thereses vor. Wer ist diese Elise, und ist der Name vielleicht gar Therese zu lesen?

[1] Vorausgesetzt, daß dieser Brief nicht von Bettina erfunden ist — wie man vielleicht mit Recht vermutet.

[2] Vergl. die Worte: „. . . so ist doch eine Unausfüllbare Lücke, seit sie alle fort von hier sind, in mir entstanden . . ."

[3] Vergl. die Worte: „erst am 8ten kann ich diese Glückseelichkeit genießen . . ."

letzteren für Therese noch wahrscheinlicher ist, schon gegen Ende April abgeschickt worden ist.

Es ist bekannt, daß der große Meister gerade in der Zeit, in der wir hier stehen, die ernste Absicht hatte, sich zu verehelichen. War es bisher immer zweifelhaft, wer der Gegenstand seiner Liebe sein mochte, so können wir es jetzt, da nicht mehr wie früher zwischen dem Liebesbrief an Therese und seinem Heiratsplan zwei volle Jahre liegen, sondern beide Tatsachen vielmehr aufeinander fallen, mit größter Bestimmtheit behaupten: Der Gegenstand seines Heiratsplanes kann keine andere als Therese v. Malfatti gewesen sein!

(Schluß folgt.)

Die Kunst der Transposition.

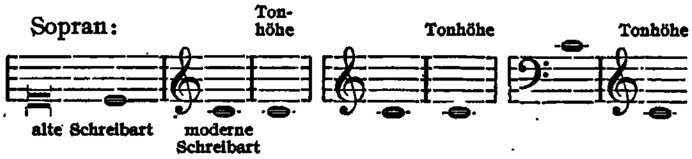
Eine musikpädagogische Studie.

Von ALBERT MAECKLENBURG (Danzig).

(Fortsetzung.)

DA die Schlüssel eine andere Tonregion bestimmen als die Notierung angibt, so ist es unbedingt nötig, sich das Verhältnis der alten und modernen Schreibart zum wirklichen Klang oder zur Tonhöhe ein für allemal klar zu machen; ich lasse daher folgende Tabelle folgen, die über diese Frage genau orientiert:

Sopran:



Alt:



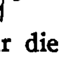
Tenor:



Die vergleichende Beziehung auf den Violinschlüssel oder gar den Baßschlüssel wird man bei diesen Uebungen in den drei alten Schlüsseln wohl eine Zeitlang noch festhalten müssen.

Um eine Stimme mit der modernen Bezeichnung des Tenorschlüssels, d. h. mit dem Baßschlüssel in die alte Schreibart schriftlich zu übertragen, ist es für den Anfang praktischer, von der im Baßschlüssel notierten Vorlage aus auszugehen und nun einfach eine Quinte tiefer zu transponieren, wobei man zu beachten hat, daß statt f nach Maßgabe der leitereigenen Folge der Töne in C dur das tiefere h zu setzen ist. Hat f ein Kreuz oder B usw., so erhält das h natürlich auch ein Kreuz oder B usw. Die so schriftlich festgestellte Tonreihe erhält dann den Tenorschlüssel. Diese stetige Beziehung auf den Baßschlüssel und die von ihr ausgehende Transposition in die untere Quinte ist jedenfalls viel einfacher und setzt das Maß der Denkarbeit auf ein verhältnismäßig geringeres Niveau herab, als wenn ich die ursprünglich im Baßschlüssel vorliegende Tonreihe erst als Diskantnotenreihe notiere, und zwar eine Oktave höher, also statt:



und nun von hier aus einen Ton höher transponiere, also  um auf die richtige alte Tenorschlüsselnotierung zu kommen. Will ich nun den umgekehrten Weg einschlagen, will ich also eine unter dem Tenorschlüssel stehende Notenreihe in ihrem wirklichen Klang, in ihrer wahren Tonhöhe wiedergeben, so denke ich mir sie als eine Reihe von Baßnoten und transponiere sie einfach eine Quinte höher, wodurch ich aber zugleich die durch den Tenorschlüssel gewollte richtige Klangsphäre erreicht habe.

Mit der Zeit wird diese Bezugnahme auf den Baßschlüssel oder den Violinschlüssel sich verlieren und das betreffende Notenbild z. B. im Sopranschlüssel wird sofort den richtigen Ton instinktiv und mechanisch finden lassen, ohne daß ich z. B. jedesmal das Terzenverhältnis im Vergleich mit den betreffenden Noten des Violinschlüssels ins Auge zu fassen brauche. Nichts ist überhaupt umständlicher — ja, dieses muß für die Vomblatt-Transposition als schlimmster, den frischen Fortgang der Arbeit am meisten hemmender Fehler angesehen werden —, als wenn man die ursprüngliche Notierung (z. B. im Violinschlüssel) dauernd vor Augen hat und sie nur zu verschieben trachtet. Das wäre allerdings ein fortwährendes Nebeneinanderherlaufen zweier heterogener Tonarten, das äußerst ermüdend und den Geist abspannend, ja geradezu verwirrend wirken würde. Beim Vomblatt-Transponieren stelle man sich überhaupt jederzeit vor, daß die Noten, die man zu spielen hat, effektiv notiert seien. Das Schwergewicht bei den Uebungen im Vomblatt-Transponieren muß naturgemäß zunächst auf die Erzielung einer möglichsten Gewandtheit in der Versetzung in die nächstliegenden Tonarten (um einen halben Ton, um einen Ganzton, um eine kleine Terz höher oder tiefer) gelegt werden. Erst wenn dieses gelingt, kann zur Uebung in der Transposition in entfernte Tonlagen (Quarte, Quinte) fortgeschritten werden.

Einige Beispiele sollen hier zum Schluß dieses Abschnitts zeigen, in welcher Weise unter Anwendung unserer Schlüssellehre das Vomblatt-Transponieren erlernt werden kann.

Ich schicke folgende kleine Tabelle voraus, die das vorhin über das Verhältnis der alten Schlüssel zum Baß- und Violinschlüssel kurz Gesagte noch einmal übersichtlich zusammenfaßt:

1 Ton tiefer: 1 Ton höher: 1 Terz tiefer: 1 Terz höher:



Will ich also einen Ton höher transponieren, so denke ich mir vor der folgenden Tonreihe:



etc.

zunächst die Vorzeichen zu A dur sowie nach obigem Schema den Altschlüssel stehen. Da dieser verlangt, daß man statt *h c*, statt *f g*, statt *e f* usw. lese, tritt eben die Verschiebung um einen Ton nach oben ein, vorausgesetzt, daß man die Vorzeichen von A dur durchgehend beachtet, also statt *f fis*, statt *c cis*, statt *g gis* spielt. Akzidentielle ♯ und ♮ werden ebenfalls berücksichtigt; statt *es* lese man natürlich *f*, statt *b c* (immer einen ganzen Ton höher). Habe ich z. B. folgende Tonreihe aus Es dur einen Ton tiefer zu transponieren:

Mozart, Sonate B dur, Satz II:



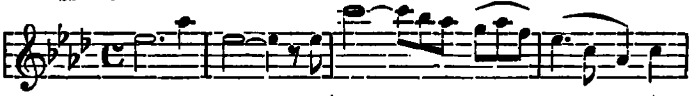


etc.

so denke ich mir die Vorzeichen von Des dur (5 b) und den Tenorschlüssel vor die Tonreihe gestellt. Da dieser uns zwingt, statt *a g*, statt *d c*, statt *e d*, statt *h a* etc. zu lesen, tritt unter Anwendung der Des dur-Vorzeichen die Verschiebung um einen Ton nach unten ein. Wenn die Aufgabe gestellt ist, die Transposition um eine kleine Terze

t i e f e r auszuführen, und ich habe z. B. von As dur auszugehen:

Rossini:



etc.

so denke ich mir vor diese Tonreihe das Vorzeichen von F dur gesetzt und spiele nach dem Diskantschlüssel; dieser zwingt mich, um in die Region seiner Klangsphäre zu kommen, statt *h g*, statt *c a*, statt *d h* usw. zu spielen. Das *b* vor *h* ist natürlich (in F dur) zu beachten; hat *d* in der Vorlage ein ♮, so spiele ich nicht *b*, sondern *h*. Die Ausführung ist unter strikter Beobachtung obiger Regel und unter Voraussetzung einiger Uebung kinderleicht. Man versuche z. B. Variation No. 5 der As dur-Sonate von Beethoven op. 26 in die untere kleine Terz, nach F dur, zu übertragen. Eine kleine Ueberlegung zeigt, daß ich die Baßnoten in diesem Falle einfach unter dem Violinschlüssel zu lesen habe, in der rechten Hand wende ich einfach den Diskantschlüssel an und spiele in F dur! Einige Minuten Uebung, und die Sache geht leicht von statten!

Gilt es, die Transposition um e i n e g r o ß e T e r z h ö h e r auszuführen und den Ausgang z. B. von As dur zu nehmen, so denke ich C dur (ohne Vorzeichen) und spiele die ursprünglichen Diskantnoten unter dem Baßschlüssel, natürlich zwei Oktaven höher. Statt eines Auflösezeichens lese ich ein Kreuz, statt eines in der ursprünglichen Tonart (As dur) wiederherstellenden ♭ die Note ohne Vorzeichen (unter dem Baßschlüssel). Die Ausführung von Sonate pathétique, Adagio cantabile z. B. begegnet unter Anwendung oben gegebener Regeln für diesen Fall (in der rechten Hand) keiner nennenswerten Schwierigkeit. Bedeutend schwieriger ist in diesem Fall die Transposition der ursprünglichen, unter dem Baßschlüssel vorgezeichneten Noten. Hier probiere man, diese als Noten unter dem Violinschlüssel zu denken, sie aber dabei um eine Quinte aufwärts zu versetzen, also statt *h f*, statt *f c* usw. zu lesen. Diese etwas strapaziöse Arbeit kann freilich nur der leisten, dem die Vertauschung mit der oberen Quinte zur zweiten Natur geworden ist. Daher empfiehlt es sich, in diesem Falle die Notenvorstellungskraft durch zweckentsprechende Uebung so weit zu steigern, daß man, von den Noten in demselben Schlüssel, im B a ß s c h l ü s s e l ausgehend, sie im Geiste um die zweckentsprechende Stufe verschiebt;

man muß statt   statt   lesen können.

Z. B. muß man das Notenbild:



in der Phantasie so verschieben können, daß man tatsächlich zu sehen glaubt, als ob effektiv notiert wäre:



Um i n d i e o b e r e Q u a r t e oder, was dasselbe sagt, in die Unterdominante, um i n d i e o b e r e Q u i n t e oder in die U n t e r q u a r t e zu transponieren, ist es am besten, man abstrahiere von jeder möglichen Schlüsselwechselung, präge sich genau die durch die entsprechende Verschiebung gegebenen Noten ein und spiele möglichst viele faßliche Melodien, z. B. von F dur:

Mozart, Sonate a moll, Satz II:



nach B dur:



oder nach C dur:



Durch fortgesetzte Uebung wird es dem Transpositionsbeflissenen bald zur zweiten Natur, z. B. im ersten Falle statt *b es*, statt *d g*, statt *fis h* usw., im zweiten Falle statt *c g*, statt *b f* usw. o h n e R e f l e x i o n zu lesen, wobei man die betreffende Transposition ruhig vom Violin- und Baßschlüssel aus bewerkstelligen mag.

Höchst selten wird der Klavierspieler in die Lage versetzt werden, in alten Schlüsseln geschriebene Stücke vom Blatt transponieren zu müssen. Niemand wird von ihm verlangen, eine mit a l t e n Schlüsseln gespickte Partitur vom Blatt in a n d e r e r T o n a r t zu spielen, selbst der beste Primavistaspieler der Welt, Liszt, hat dies wohl kaum vermocht. Doch anhangsweise sei hier der Vollständigkeit halber auf diese Art der Transposition kurz hingewiesen. Liegt mir z. B. eine im Altschlüssel verzeichnete Tonreihe vor:



etc.

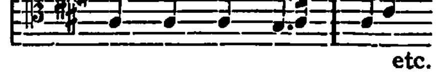
so bedarf es nur einer Schlüsseländerung; statt des Altschlüssels setze man den Violinschlüssel, um diese Melodie e i n e n T o n t i e f e r zu spielen. Man zeichne natürlich  B dur vor. Habe ich:

G dur:



etc.

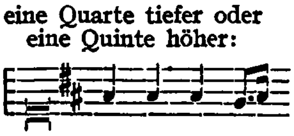
und soll ich e i n e n T o n h ö h e r transponieren, so zeichne ich die Vorzeichen von A dur vor und spiele und schreibe:



etc.

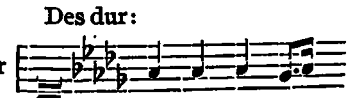
Mit Schlüsselwechselung ergeben sich hier z. B. noch folgende Transponierungen:

eine Quarte tiefer oder eine Quinte höher:

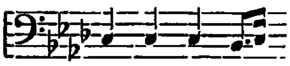


oder

Des dur:



As dur (einen halben Ton höher):

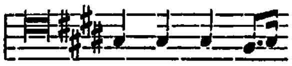


oder

A dur (einen ganzen Ton höher):

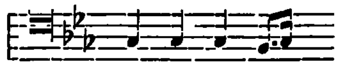


E dur (eine kleine Terz tiefer als G dur):



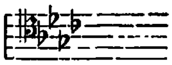
oder

Es dur (eine große Terz tiefer als G dur):

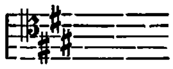


Für Baßschlüsselleser gelten folgende Vorschriften: Aendere ich den Baßschlüssel in den Violinschlüssel, so transponiere ich eine Terz tiefer, z. B. von h moll nach g moll. Schreibe ich statt des Baßschlüssels den Tenorschlüssel, so transponiere ich eine Quarte tiefer; statt h moll z. B. denke ich f moll notiert:

f moll:



oder fis moll:



Setze ich statt des Baßschlüssels den A l t s c h l ü s s e l, so transponiere ich einen Ton t i e f e r und wähle ich statt des Baßschlüssels den Sopranschlüssel, so transponiere ich eine Quinte tiefer. — Allein vom Leser gefundene Beispiele mögen die Richtigkeit dieser Aufstellungen nachprüfen und beweisen. Wir sehen, mit welchen bedeutenden Schwierigkeiten die Transposition vom Blatt verknüpft ist und welch großes Maß von Reflexion sie besonders in der Anwendung der Schlüsselwechselung erfordert. Nur ausdauernde Uebung kann hier zum Ziele führen, eine solche, die sich in den vorhin gekennzeichneten Bahnen bewegt und sich nicht verdrießen läßt, den angegebenen Richtlinien unentwegt zu folgen, die allein in diesem so ungeheuer schwierigen Gebiet zu orientieren vermögen. Die Hauptsache bleibt hier immer die Festlegung und vor Hin- und Hertasten sich bewahrende Innehaltung des Plans, nach dem die Transpositionsarbeit zu leisten ist: die Festlegung der zu erreichenden Tonart mit ihren Vorzeichen, die Anwendung des richtigen, zum Ziele führenden Schlüssels, die darauf hinzielende Uebung, die Noten der alten Schlüssel so fließend lesen zu lernen, wie der Klavierspieler Violin- und Baßnoten liest, d. h. schließlich ohne reflektorische Beziehung auf den uns geläufigen Baß- und Violinschlüssel, endlich auch die richtige Fixierung der im Tonstück hervortretenden akzidentiellen Vorzeichen. (Fortsetzg. f.)

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Zweite Abteilung.

Aus Tagebüchern und Briefen meiner Weimarer Zeit.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

UEBER Cornelius' Persönlichkeit kann ich, der während seiner Weimarer Zeit das Glück hatte, in den freundschaftlichsten Beziehungen zu ihm zu stehen, nur sagen, daß er einer der liebenswürdigsten Menschen war, die ich gekannt habe. Aufopfernd für seine Freunde, von einem fast kindlichen Gemüte, eine poetische, tief innerliche Natur, dabei heiter und witzig im Umgang, war er, der Künstler von Gottes Gnaden, ein Mann, den man nicht nur verehren, sondern auch lieben mußte. Es ist traurig, daß er sich der Anerkennung, die jetzt nach seinem Hingang seinen poetischen wie musikalischen Schöpfungen f a s t allgemein gezollt wird, bei Lebzeiten nur von einem kleineren Kreis Verstehender und seine Bedeutung Würdigender erfreuen durfte.

Die „N. M.-Z." hat ja von Cornelius und seiner Art in ihren interessanten Aufsätzen über den Neu-Weimar-Verein manches berichtet. Ich möchte dem folgendes Gedicht hinzufügen, das Cornelius in Form eines Toastes beim Musikfeste in Magdeburg zur Verherrlichung von uns Weimaranern verfaßte:

T o a s t v o n P e t e r C o r n e l i u s
beim Magdeburger Musikfeste im Jahre 1856.

Vivat! Weimar hat einen Triumpf errungen,
Die ganz ansehnlichen Reste,
Die Tilly übrig ließ von dem Neste;
Von Magdeburg, der Veste,
Hat Weimar aufs neue mit Tönen bezwungen.

Liszt dirigierte die neunte Sinfonie,
Wie man sie hörte, so sinnvoll nie,
Wenn auch nicht nach dem Sinn von J.[1]
A. Schindler der einzig kennt den Sinn von sie.

Auch der Gesang von Herr und Frau von Milde
Versetzte die Hörer in das himmlische Gefilde;
Sie ragten hoch über die gewöhnliche Sängergilde
Durch den weimar'schen Geschmack,
Den sie führten im Schilde.

Und der Ruhm von Edmund Singer
Ward daselbst gar nicht geringer,
Sein Spiel war ein Beifallerzwinger,
Jeder Ton ein Applauserringer;
Ja selbst der Gefahr nicht entging er
Biografirt zu werden für die Zeitungsverschlinger,
So daß ein Jeder herzählen kann am Finger
Sämtliche Fahrten und Triumpfe von Singer.

Und als unser Freund Bernhard Coßmann
Spannte und spornte sein braunes Roß an,
Hörte ihn erstaunt der ganze Troß an,
Und man sah ihn für einen Musikkoloß an,
So daß als er mit einer schönen Kadenz schloß dann,
Sich der wohlklingendste Beifall ergoß dann.

Als sie nun mit Walbrül und Stör zusammenstrichen
Und sich mit den Gebrüdern M. M. verglichen,
Wurde diesen, obgleich sie waren zu fünfen,
Doch ganz unheimlich in ihren Strümpfen,
Und sie sahen trotz Nasenrümpfen,
Daß es vorbei wäre mit ihren Trümpfen,
Mit ihren Quartettreisen und Triümpfen.

Als aber nun gar noch spielte Karl Tausig
Machte sich nach ihm niemand mehr mausig,
Ein Beifall erhob sich wütend und brausig,
Und den älteren Klavierspielern ward es zu Mute ganz grausig.

Drum hoff' ich, setz' ich wohl meinen Vorschlag durch:
„Es leben die Weimaraner in Magdeburg".

Und zum Schluß folgende Anekdote: In Weimar lebte zu meiner Zeit ein russischer Sänger, der zum Unglück (für ihn) *Schiller* ähnlich sah. Diese unglückliche Aehnlichkeit veranlaßte ihn nun, auch zu dichten, trotzdem er, wie er in der Vorrede zu seinen Gedichten ganz treuherzig eingestand, der deutschen Sprache nicht ganz mächtig war. Der Erfolg der Gedichtsammlung war ein großartiger „Lacherfolg". Die Leute rissen sich um das Bändchen; leider kaufte die Großherzogin Großfürstin Maria Paulowna alle noch übrig gebliebenen Exemplare auf und verbot strengstens eine neue Auflage. Ich hatte das Glück, noch ein Exemplar zu bekommen, das mir aber ein Kammerherr der Großherzogin abborgte und nicht wieder zurückgab, ein Verlust, den ich noch heute beklage. Im Gedächtnis geblieben ist mir noch folgende Strophe aus einem Gedicht, überschrieben „Die Bank in Baden-Baden".

Sitzt Croupier wie Handtuch weiß,
Kratzt sich hinter Ohren,
Zahlend ab gar hohen Preis,
Denn hat Bank schon wieder verloren.

In einem andern Gedichte spricht er von der Treue der Männer, die er begeistert feiert; zum Schlusse gesteht er doch ein, daß es auch Männer gebe, die nicht so treu seien, „denn" — so heißt die Schlußzeile — „wer gegen Natur kann stehen?" Peter Cornelius hat eine sehr hübsche Parodie auf die Dichtungsweise des russischen Sängers verfaßt, die ich noch besitze. Sie lautet: Ein schönes und neues Lied von Lichnitzky. Nachdem er im Hotel de Russie streiten hörte, ob Berlioz Erfindung habe oder nicht, ob er überhaupt ein großer, schaffender Künstler sei.

Da hört' ich gestern Herren zanken
Im vaterländischen Hotel,
Ob Berlioz hat gute Gedanken,
Den Streit entschied ich auf der Stell'.
O, liebe Herren, um Kaisers Bart
Herum sich streiten ist nichts nütze:
Berlioz ist Künstler erster Art,
Berlioz ist Künstler! „Nimm ab Mütze!"

---

[1] Der „ami de Beethoven".

Man sagt wohl: Viele komponiren —
Und zwar oft ist es, nah beseh'n,
Nur miserabel Notenschmieren —
Doch — wer gegen Natur kann stehn?!
Doch Dinge, wie den Sylphentanz
Die findet man nicht in der Pfütze;
Lauf, Neid, nimm zwischen Beine Schwanz,
Berlioz ist Künstler „Nimm ab Mütze!"

Paris mag Meyerbeer mehr lieben,
Doch Meyerbeer ist dummer Taps;
Hat Nordsternoper da geschrieben
Wo mein groß Kaiser trinkt viel Schnaps.
Doch Berlioz hat ihm dedicirt
Den besten Schuß als bester Schütze,
Schon die Fantastique, ungenirt!
Macht ihn zum Künstler „Nimm ab Mütze!"

Doch wir hier Leute da in Weimar,
Sind nicht wie an der Spree und Isar,
Wir sagen tadelnd: ei ei ei! Marr!
Gibst als Festoper uns Belisar?
Und Opern als wie Maurer Schloß?
Sind deines Repertoires Stütze?
Gib uns doch lieber Berlioz
Berlioz ist Künstler „Nimm ab Mütze!"

Und wer das nicht will gelten lassen,
Und wär's mein Landsmann, Russe selb,
So sag ich: Willst vor Neid erblassen,
Und wirst am Ende gar noch gelb?
Laß doch Croupier wie Handtuch weiß,
Zum Neid hast du zuviele Grütze!
Doch bringt dich weit auch Geist und Fleiß,
Vor Berlioz immer nimmst ab Mütze!

Weimarer Originale.

Chélard. Als ich nach Weimar kam, lebte dort noch der Komponist der Oper „Macbeth", Chélard, als Hofkapellmeister a. D. — Die Art, wie Chélard nach Weimar kam, ist interessant genug. Chélard, der im Orchester der Großen Oper in Paris als Geiger angestellt war, widmete seine Oper „Macbeth" dem König von Bayern, der ihm für diese Widmung den Titel als Hofkapellmeister verlieh. Chélard gab infolge dieser Verleihung seine Stellung in Paris auf und kam eines schönen Tages mit Sack und Pack in München an. Aber hier wartete des Armen eine grausame Enttäuschung, denn der Titel Hofkapellmeister war leider nur ein Titel ohne Mittel, d. h. ohne Amt. — Infolge von irgendwelchen Empfehlungen wurde er dann in Weimar Hofkapellmeister und blieb in dieser Stellung, bis Liszt kam. — Chélard blieb auch nach seiner Pensionierung in Weimar. Von Zeit zu Zeit veranstaltete er in seiner Wohnung musikalische Abende, an welchen alles, was es an schlechten und mittelmäßigen Dilettanten in der Stadt gab, nach Herzenslust musizierte und sich hören ließ. Es war rührend, zu sehen, wie der feine, alte, liebenswürdige Herr, sich all das Zeugs gefallen ließ und für jede, noch so unbedeutende Leistung ein dankbares Wort und Lächeln fand.

Ein unglückseliger Gedanke von ihm war es, daß er auf die Idee verfiel, seinen „Makebéth", wie er das Wort echt französisch aussprach, zu modernisieren und es in dieser Gestalt aufführen zu lassen. Die Oper in ihrer ursprünglichen Fassung als Produkt ihrer Zeit, ein ganz respektables Werk, von dem sich allerdings nur längere Zeit noch das „Hexenterzett" erhielt, war in seiner neuen Fassung kaum noch genießbar. Es war, wie wenn eine alte Frau sich durch Schminken, falsche Haare usw. verjüngen und verschönern wollte. Die Oper fiel auch mit all den Pauken und Trompeten, durch die Chélard seine Instrumentation modernisieren und verjüngen wollte, durch, und Chélard, der selbst dirigierte, war infolgedessen ein vollständig gebrochener Mann und zog sich grollend für immer zurück. Ich habe ihn bis zu seinem Tode nicht wieder gesehen.

Nabich. Eine originelle Persönlichkeit war der berühmte Posaunist Nabich. Als ich das erste Mal nach Weimar kam, besuchte ich ihn. Er empfing mich sehr freundlich, und zwar in ziemlich ungenierter Weise: auf dem kahlen Kopfe eine Hausmütze, im Schlafrock, riesigen Filzparisern, und mit der langen Pfeife. Als ich mich wieder verabschiedete, erbot sich Nabich, mich nach meinem Hotel zurückzubegleiten. Ich akzeptierte dankbar und sagte ihm, ich wolle warten, bis er sich angekleidet habe. Er fand dies aber gar nicht nötig und begleitete mich von seiner Wohnung, die ziemlich weit vor der Stadt lag, was übrigens in dem damals recht kleinen Weimar nicht viel sagen wollte, in seinem Hauskostüm zu meinem Erstaunen durch die Stadt. —

Ueber eine Begegnung Nabichs erzählte mir Liszt eine reizende Geschichte. Liszt reiste von Leipzig nach Weimar zurück. Auf dem Bahnhof in Halle bemerkte Liszt Nabich, der mit zwei Kasten beladen, die Wagen entlang ging, um sich einen Platz zu suchen. Liszt rief ihn an und fragte, wohin die Reise gehe. „Nach Gotha," war die Antwort. „Nun, so kommen Sie doch zu mir ins Coupé." „Das geht nicht, Herr Doktor, ich fahre III. Klasse." „Kommen Sie nur," sagte Liszt, „das will ich schon ordnen!" Nabich steigt mit seinen beiden Kasten ein und der Zug setzt sich in Bewegung. „Was haben Sie denn da in dem langen Kasten?" fragte Liszt. „Meine Basaune!" „Ach, da könnten Sie mir etwas vorspielen." „Mit Vergnügen! Wollen Sie das Concertino von David hören?" Gesagt, getan. Nabich packt aus und bald schmettert die „Basaune" ihre Töne in dem kleinen Coupé. Inzwischen war man auf der nächsten Station angekommen und das zahlreiche Bahnhofpublikum hört mit Erstaunen das Posaunenkonzert, welches aus dem Coupé erschallte.

Als das Konzert fertig war, fragte Liszt neugierig: „Was haben Sie denn in dem andern Kasten?" „Meine Geige!" „Ach, Sie geigen auch, da können Sie mich auch gleich etwas auf der Geige hören lassen." Nabich packte aus und geigte nun Liszt vor, bis man endlich in Weimar angekommen war. Die Folge dieses Konzertes im Eisenbahncoupé war die Anstellung Nabichs bei der Weimarer Hofkapelle.

Hasert und *Fähndrich,* beide Schüler von Liszt, besaßen jeder nur eine Hose, und zwar Hasert (Pianist), wie Tausig sagte, eine blonde d. h. helle, und Fähndrich eine schwarze. Eines Tages bekam Hasert eine Konzerteinladung nach auswärts und borgte sich von Fähndrich die schwarzen Unaussprechlichen aus, mit dem Versprechen, sie ihm am zweiten Tag wieder zurückzubringen. Hasert reiste ab und Fähndrich hatte nun selbstverständlich Hausarrest. Es vergingen mehrere Tage, ohne daß Hasert zurückkehrte und Fähndrich konnte daher auch nicht zu Liszt gehen, der ihn vergeblich erwartete. Nach mehreren Tagen besuchte Liszt nun Fähndrich, um sich nach ihm zu erkundigen, weil er ihn krank glaubte und fand ihn im Schlafrock! Fähndrich erklärte ihm die Sachlage, was Liszt höchlichst ergötzte und ihn veranlaßte, von da ab Fähndrich immer als „Sans culotte" anzureden.

Der berühmte Hornist V. aus Paris, war eine originelle Persönlichkeit. So nahm er auf seinen Konzertreisen stets einen Hahn in einem großen Vogelkäfig mit. Als ich ihn in Weimar, wo er eingeladen war in einem Hofkonzert zu spielen, fragte, ob er seine beiden großen Hornfutterale mit ins Coupé nehme, antwortete er mir: „Comment donc, j'ai mon coq!" — In seinen Mußestunden in Weimar vergnügte er sich zum Ergötzen der Weimarer Schuljugend vom Fenster seines Hotels mit „Seifenblasen", in welcher Kunst er geradezu exzellierte. — Er war sehr witzig, und als sehr amüsanter Gesellschafter äußerst beliebt und gesucht. So hatte ihn, wie er mir erzählte, eine Herzogin auf einige Tage auf ihr Schloß eingeladen, um ihre Gäste zu unterhalten. Nach Paris zurückgekehrt, erhielt er von der Frau Herzogin eine Nadel zugesandt, die nichts weniger als dem Honorar, das er erwartete und erwarten durfte, entsprach. V. sandte die Nadel zurück, mit einem Briefe, der ungefähr folgendes enthielt: Frau Herzogin! Sie haben die Gnade gehabt, mir eine Nadel zu senden, wofür ich meinen unterthänigsten Dank ausspreche. Zu meinem großen Bedauern war ich gezwungen, sie aufs Leihhaus zu tragen und bekam dort, wie Sie aus dem beiliegenden Pfandschein ersehen können, die Hälfte des Wertes, also 25 Franken darauf geliehen. Da ich nun voraussichtlich nicht so bald in der Lage sein werde, die Nadel wieder einzulösen, erlaube ich mir, Ihnen den Pfandschein zu übersenden, damit Sie die kostbare Nadel einlösen, um gelegentlich einen anderen Künstler damit zu beglücken.

V. blies ganz virtuos, wenn er auch in seinem Spiel ein unleidliches Tremolieren hatte, das einem schließlich auf die Nerven ging. (Heutzutag gibt man manchmal dies Tremolieren für „Gefühl" aus.) Der erste Hornist unserer Hofkapelle, ein vortrefflicher Künstler und echter biederer Sachse, war über das Tremolieren empört, und sprach sich ganz ohne Rückhalt darüber aus. Nach dem Hofkonzert gingen wir mit Liszt und V. ins Hotel zum Erbprinzen, und Coßmann und ich nahmen unseren Hornkollegen mit, um ihn mit Herrn V. bekannt zu machen. Die gegenseitige Vorstellung fand statt, und nun apostrophierte unser Weimaraner, der kein Wort Französisch verstand, Herrn V., der anderseits nicht ein Wort Deutsch konnte, indem er ihn mit dem Zeigefinger auf den Leib tippte, wie folgt: Vous Monsieur V., vous' beaucoup tremulando, das is nischt! Herr V. fragte ganz ängstlich: Que ce quil dit? Coßmann übersetzte: „Il vous fait son compliment, il est enchanté," worauf V. seinem Kollegen geschmeichelt und gerührt, zärtlich die Hand drückte.

Liszt amüsierte sich köstlich bei dieser Szene, und gebrauchte später noch manchesmal die schöne Phrase: Das is nischt!

(Fortsetzung folgt.)

Vom Breslauer Musikleben.

DIE schlesische Haupt- und Residenzstadt leidet unter seltsamen Theaterzuständen. Bühnenmonopol, Fabrikbetrieb, Mangel an literarisch oder historisch wertvollen Gaben, Zurücksetzung wichtiger moderner Werke, Triumph der Operette: das müßten die Stoßseufzer einer um unsere dramatische Kultur ernsthaft bemühten Kritik sein. Als zu Beginn der Spielzeit 1906/07 das „Schauspielhaus" eröffnet wurde, hoffte man auf eine Besserung dieser Verhältnisse. Dem bekannten „fühlbaren Bedürfnis", das die Direktion befriedigen wollte, hätte sie nur dann genügen können, wenn sie das klassische Drama, feine, geistvolle Komödien und Spielopern, Schauspiele von intimem Reiz und alte, noble Operetten mehr gepflegt hätte als die Lieblingsware der kompakten Majorität des Publikums. Der Direktor Nieter, ein Oberleutnant a. D., hat im besten Willen vieles versprochen, das meiste aber nicht gehalten, zum Teil auch nicht halten können. So z. B. wollte er „Die vier Grobiane" (Wolf-Ferrari) zu Gaste laden. Wie schön wäre es gewesen, ihnen „Die neugierigen Frauen" als Tischdamen zu geben und in die Tischordnung den „Don Pasquale", den „Corregidor", die „Kleinstädter" (Kistler), den „Improvisator" und „Undine" (die Tochter E. Th. Hoffmanns) aufzunehmen; ein „Flauto solo" (d'Albert) hätte die Tafelmusik machen können. Das wäre ein feines Gastmahl gewesen. Wäre! Nieters „Tat" im verflossenen Winter war die Aufführung der Oper „Quo vadis"; aber weder der Text von *Cain* noch die Musik von *Nouguès* ließen die große Mühe der Einstudierung berechtigt erscheinen. Künstlerisch noch viel unbedeutender sind alle die „beliebten" Operetten, die das Schauspielhaus im Widerspruch mit seinem Namen herausgebracht hat. Nur aus lokalem Interesse besuchte ich die von *C. Biberfeld* „gedichtete" und von *L. Heidingsfeld* komponierte Operette, die früher den Titel „Der neue Dirigent" hatte und nach ihrer Umarbeitung „O alte Burschenherrlichkeit" heißt. Die Musik nimmt stellenweise, hauptsächlich zu Beginn, einen Aufschwung zum Hochflug, bewegt sich aber auf langen Strecken im unfruchtbaren Plattland der zeitgenössischen Operette, und der Text ist genau so albern, genau so trivial, wie man es bei den ungeratenen Kindern der sogen. leichtgeschürzten Muse der Gegenwart gewöhnt ist.

Mit dem Anfang der nächsten Spielzeit geht das Schauspielhaus in die Leitung des Direktors der Vereinigten Theater in Breslau über: Dr. *Th. Löwe* wird dann das unbeschränkte, konkurrenzlose Theatermonopol haben. Seit Jahren leitet er schon die Städtische Bühne, das Lobe- und Thaliatheater mehr wie ein routinierter Großkaufmann, als wie ein Pionier künstlerischer Kultur. Ihn und seinen Kollegen Nieter entschuldigt (? Red.) die Tatsache, daß unser Publikum dramatischen und musikalischen Experimenten, die abseits von der breiten Promenadenstraße liegen, gewöhnlich aus dem Wege geht. Erschwerend wirkt außerdem die Billettsteuer. Die Stadtverwaltung erhebt sogar von der Städtischen Bühne, die von der Stadtkasse subventioniert wird, eine Steuer auf Eintrittskarten. Also: der Magistrat schenkt dem Pächter jährlich eine große Summe und läßt sich von ihm lauter kleinere Summen zurückzahlen! Uebrigens macht die „Vergnügungssteuer" bei Werken wie „Tristan und Isolde" oder „Herodes und Marianne" einen sehr komischen Eindruck. Volle Berechtigung hätte ein auf alle Vorstellungen von Schmarren gelegter, rücksichtslos hoher Tribut. Von ihm würde das Lobetheater sehr stark betroffen werden. Auf dieser ehemals (lang ist es her!) literarisch bedeutenden Bühne grassiert seit mehreren Jahren die Possen- und Operettenseuche; die findet dort eine viel zu große Schar begeisterter Patienten (deshalb grassiert sie!). Von nun ab sollen dort das klassische Drama und die feinere, moderne Komödie einen Teil des Platzes erhalten, den das Vaudeville wird räumen müssen, um das „Schauspielhaus" an allen Abenden einzunehmen. Das Thaliatheater soll volkstümlichen Vorstellungen geöffnet bleiben und das Stadttheater ganz und gar zum Breslauer Opernhaus werden. Sein Direktor hat uns durch Darbietungen musikalisch-dramatischer Neuheiten nicht gerade verwöhnt. Eine der Novitäten, „Flaviennes Abenteuer", konnte ich nicht kennen lernen, über die andern drei kann ich berichten; es sind: „Robins Ende", komische Oper in zwei Akten, deren achtbare Musik von *Ed. Künnecke*, höher steht als der Stoff und seine Behandlung durch *M. Moris*; ferner des kleinen *E. W. Korngold* liebenswürdige Pantomime „Der Schneemann" und das textlich wie musikalisch gleich poesievolle Märchen „Königskinder" von Rosmer und *Humperdinck* in einer sehens- und hörenswerten Wiedergabe. Herr *Kirchner* als Regisseur überwand die szenischen und Herr *Prüwer* als Kapellmeister die besonders durch wichtige Mitwirkung von Kindern bedeutenden musikalischen Schwierigkeiten. Herr Trostorff und Frau Verhunk, zwei Kräfte erster Ordnung, waren dem Königssohn und der Gänsemagd in der äußeren Darstellung nicht gewachsen, d. h. in diesem Falle: sie waren zu hoch gewachsen bezw. zu alt. Als Spielmann zog Herr Hecker alle Register seines klangreichen Baritons auf. Einen noch prächtigeren und bekannteren Baritonisten lernten die Breslauer in Friedrich Plaschke schätzen, dem hier oft gastierenden Dresdner Hofopernsänger. Der alljährlich wiederkehrende Wagner-Zyklus, in dem der zur Einführung in Wagners Entwicklungsgang unentbehrliche „Rienzi" leider wiederum fehlte, erhielt durch Plaschkes Mitwirkung einen besonderen Reiz. Erwähnenswert sind auch die Gastspiele von Margarete Siems, ebenfalls aus Dresden, das uns oft freundlich versorgt, neue Einübungen der „Zauberflöte" und des „Freischütz" und der musikalische Lustspielabend, an dem Aufführungen der „Abreise" von d'Albert, „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari und Blechs „Versiegelt" die angenehmsten Eindrücke hinterließen. Inmitten seichter, trüb und träge fließender Tonfluten konnten sich also auch die „besseren Europäer" zuweilen auf fruchtbare, erquickende Inseln retten. —

Im Mittelpunkte des gewiß nicht allzu großen Kreises der hiesigen Konzertbesucher steht die „*Vereinigung des Breslauer Orchestervereins und der Breslauer Singakademie*". Beide Gesellschaften haben ihre besonderen Verwaltungen und Ziele, sind aber in ihrem gemeinsamen Dirigenten, Prof. Dr. *Georg Dohrn*, durch Personalunion verbunden. Dieser Orchester- und Chorleiter bebaut zu wenig künstlerisches Neuland, erschließt mit seiner Wünschelrute, dem Taktstock, nicht genug alte Quellen; denn er nimmt Rücksicht auf Philister und Kritikaster, denen Musik nichts anderes ist als ein unterhaltsamer „Gehörskat" (dieser allerliebste Ausdruck stammt von Kretzschmar). Dem Stammtischpublikum zuliebe, ohne dessen Teilnahme nun freilich die finanzielle Bedrängnis der Konzertgeber noch schlimmer würde, müssen immer und immer wieder die Leibgerichte serviert werden, z. B. die Jupiter-Symphonie, die Tannhäuser-Ouvertüre, das Mendelssohnsche Violinkonzert. Ein paar Gelegenheiten zur Erweiterung des musikalischen Horizontes durch die Einbeziehung moderner und weit zurückliegender Stationen in unseren Gehörkreis wurden auch den Breslauern gegeben. Unter den sehr alten „Novitäten" nenne ich drei Kantaten und das erste brandenburgische Konzert von J. S. Bach und das „Concerto grosso No. VIII" für zwei Sologeigen, ein Solovioloncello und Streichorchester von A. Corelli († 1713), ein Werk, das sich — wie schon des Komponisten Anmerkung „fatto per la notte di natale" erkennen lehrt — recht hübsch in die Weihnachtstimmung einfügte. Frl. *Elena Gerhardt* lieh ihren Sopran der Wiedergabe eines für ihre Kunstgenossin Miss Stephens im Jahre 1826 von Weber — zehn Tage vor seinem Tode — komponierten Gesanges „Ich komm' von Tschindaras tönendem Quell". Th. Müller-Reuter, der Besitzer der Abschrift des verloren gegangenen Originals, hat das Stück für modernes Orchester instrumentiert. „84 Jahre nach seinem Entstehen erlebt es heute seine erste Wiederaufführung" — so verkündete das Programm. Von noch einer Uraufführung nach dem Manuskript ist zu berichten: das Tedeum für Chor, Soli, Orchester und Orgel von *Wilh. Furtwängler*, der hier schon einmal zu Worte gekommen ist, erwies sich als gering. Einer der wenigen modernen Komponisten, die Herr Dohrn bevorzugt, ist *Reger*. Dessen 100. Psalm wurde hier sogar wiederholt; ein gehaltvolleres Erzeugnis Regerscher Kunst lernten wir in dem prächtig gespielten Symphonischen Prolog zu einer Tragödie kennen. Für die achte Symphonie von Bruckner, der hier arg vernachlässigt ward, fehlt unserem „einer anderen Richtung" zugeneigten ersten Konzertdirigenten die persönlich-innerliche Teilnahme, ebenso für ein Werk wie „Also sprach Zarathustra"; aber „Tod und Verklärung" in Dohrnscher Auffassung hinterließ in mir die stärksten orchestralen Eindrücke der Saison. *R. Straußens* reizvolle Burleske für Klavier und Orchester (Solist: Wilhelm Backhaus) erschien zum ersten Male in unserem Konzerthaussaal. Den Vermerk „zum ersten Male" hatte in einem nachahmenswert einheitlichen Programm die „Rhapsodie espagnole" von *Maurice Ravel*, den „die französische Musik zu ihren typischsten Erscheinungen der Gegenwart" zählen soll. Der auf die Einübung verwendeten zärtlichen Sorgfalt ist die impressionistische Skizze nicht würdig. Auch das für uns neue Tongedicht „Brigg Fair" von *F. Delius* hätte in manchem anderen modernen Werke einen besseren Ersatz finden können. — Neben den „großen" Konzerten veranstaltet der Orchesterverein noch „volkstümliche" Abende. Diesen Namen rechtfertigen nur die billigen Eintrittspreise. Es verdient aber Anerkennung, daß gute Musik — meist unter Mitwirkung heimischer Solisten — für wenig Geld in würdiger Weise geboten wird. Dirigent ist Herr *H. Behr*; der vertauscht, wenn Dohrn dirigiert, den Kapellmeisterstab mit dem Bogen des Primgeigers, hat einmal auch am Konzertflügel seinen Platz gehabt und spielt in der Kammermusik die zweite Violine. Der erste Geiger des *Streichquartettes* ist Herr *Alfred Wittenberg* aus *Berlin*. Die Konzerte sind durch die Mitwirkung eines so edlen Violinisten auf eine hohe Stufe gekommen: sein Aufenthalt fern von Breslau erschwert aber die Einübung hier unbekannter oder selten gespielter Werke, und des Joachim-Schülers „klassische Richtung" macht aus dieser Not eine

Tugend. Nur zwei Streichquartette wurden zum ersten Male aufgeführt: das in A dur von *R. Glière* gehört zur Gattung „liebenswürdige Musik" und das in g moll von *Debussy* zur problematischen Kunst; die Ecksätze reden eine ungenießbar exaltierte Tonsprache, die beiden mittleren bieten entzückende Stimmungen. Während der erste Geiger aus Berlin zu uns kommt, besitzen wir in Herrn Prof. Dohrn einen heimischen Pianisten von respektabler Gediegenheit. Im Gegensatz zu den Kammermusikern des Orchestervereins wandeln die Kammermusiker des *Breslauer Konservatoriums* unter der Führung des Herrn *Willy Pieper* meist nur auf Wegen, die moderne Komponisten angelegt oder beifallswürdige Schatzgräber aus dem Schacht der Vergangenheit ans Tageslicht geführt haben. Im zweiten dieser Konzerte hörte ich eine Suite in A dur für Klavier, Geige und Cello von *J. Ph. Rameau*, eine Sonate in G dur von *P. Nardini* und eine Arbeit von *J. Stamitz*, dem Rektor der Mannheimer Schule. Einen Kammermusikabend, der das größte Interesse fand, veranstaltete der Humboldt-Verein für Volksbildung. Das vom Wätzoldtschen Männergesangverein gegebene Konzert behandelte im ersten Teil das musikalisch ergiebige Thema „Ozean", Nicodés Chor „Das ist das Meer" und H. Zöllners „Meerfahrer".

Mitten im Juni kam *Wüllner* das zweite Mal in der Saison zu uns („extra" aus Sizilien) als Mitwirkender beim ersten „Festkonzert" in der „*Breslauer Festwoche* 1911". Zum dritten Male ließ der Verein zur Hebung des Fremdenverkehrs aus Kirmesfreuden, Spiel, Sport und Kunst eine „Festwoche" entstehen. Ich brauche hier gottlob nur von der Kunst zu sprechen. Den Konzerten fehlte, wie meistens in Breslau, die charakteristische Note; sie hatten weder zu Schlesien oder seiner Hauptstadt noch zur Festwoche irgendwelche Beziehung. Am ersten Tage war Beethoven Alleinherrscher (Eroica, die dritte Leonoren-Ouvertüre und das Violinkonzert: Prof. *A. Rosé* aus Wien). Der Liederkreis an die ferne Geliebte gab Dr. Wüllner nur wenig Gelegenheit zur Entfaltung seiner stärksten Begabung, der Kunst, zu charakterisieren. In das Programm des zweiten Tages teilten sich Brahms (Symphonie in D dur und Rhapsodie) und *R. Strauß* (Schlußszene aus dem „Rosenkavalier" und die sehr gut gespielte Sinfonia domestica). Die Dresdner Damen *Siems*, *Nast* und *Bender-Schäfer* sangen die Marschallin, Sophie und den Octavian. Das begeisterte Publikum schien nichts davon zu merken, daß die lichten Blüten Straußischer Tonkunst trotz vortrefflicher Pflege der drei Sängerinnen im Treibhaus — Konzertsaal — nicht so gedeihen und nicht so duften konnten wie in der freien Natur des Theaters. Einen intimen Brahms-Abend veranstaltete zwei Tage später *Ludwig Wüllner*. — Die feine Kunstmusik blieb auch im Jahrmarktstrubel der „Festwiese" nicht stumm. Die köstlich aussehenden und virtuos gelenkten Puppen des *Münchner Marionettentheaters* führten u. a. Pergoleses alte Miniaturoper „La serva padrona" auf. Tadellos wurde die ungemein reizvolle Musik gesungen und gespielt. **Dr. Paul Riesenfeld.**

Glucks „Orpheus" auf dem Théâtre du Jorat in Mézières (Schweiz).

ALS man im Jahre 1903 die hundertjährige Zugehörigkeit des Kantons Vaud (Waadtland) zur schweizerischen Eidgenossenschaft festlich beging, war das kleine, unweit von Lausanne gelegene Dörfchen Mézières der Schauplatz eines nationalen Festspieles, das auf einer improvisierten Bühne mit großem Erfolge wiederholt in Szene ging. Daraus entstand nun im Laufe der nächsten Jahre das „Théâtre du Jorat" (Jura-Theater), welches am 7. Juni 1906 mit „Henriette", einem ländlichen Drama von René Morax, eröffnet wurde, um fortan der Aufführung von Volksstücken durch die schlichten Leute der Jura-Gegend zu dienen. Dank des Interesses einflußreicher Persönlichkeiten und eines Patronatsvereins, dem u. a. Saint-Saëns, J. J. Paderewski, Paul Dukas, Camille Bellaigues, Charles Malherbes, André Messager, Jean de Reszké angehören, wuchsen gar bald die Ziele dieses künstlerischen Unternehmens und so ist heute das äußerlich schmucklose, innerlich aber praktisch und bühnentechnisch gut eingerichtete Theater mit etwa zwölfhundert amphitheatralisch angeordneten Plätzen zu einer Art Festspielhaus geworden, von dem die schweizerische Presse mit Vorliebe bereits als von einem „französisch-schweizerischen Bayreuth" spricht. Und dies nicht ohne Berechtigung. Wie in der fränkischen Wagner-Stadt, so wird auch in Mézières monatelang mit völliger Konzentration auf das Ziel hingearbeitet, das zur Aufführung ausersehene Kunstwerk in möglichster Vollendung und Stilreinheit erstehen zu lassen. Wie dort, so gilt auch hier das Prinzip, nicht besonderen Glanz auf Einzelheiten, auf hervorragende solistische Leistungen usw. zu legen, sondern die künstlerische Größe des Ganzen im harmonischen Zusammenwirken aller Kräfte und in einer bis aufs kleinste sorgfältigen Vorbereitung anzustreben.

Mit den Aufführungen des „Orpheus", der von 1.—18. Juli zehnmal in Szene ging, schuf das „Théâtre du Jorat" seine jüngste künstlerische Tat, in deren Ausführung es den erwähnten künstlerischen Prinzipien in allen Teilen treu blieb. Es würde im Rahmen dieses kurzen Artikels zu weit führen, eingehend zu schildern, mit welch feinem Verständnis man die Oper den gegebenen Bühnenverhältnissen anzupassen wußte, mit welchem Geschick man den massigen, aus Dilettanten bestehenden Chor mit der Handlung szenisch in Verbindung brachte u. a. m. Erwähnt sei nur, daß René Morax, der die Verse des Librettos mit Geschick modernisierte, für eine stilgerechte Inszenierung gesorgt hat, während sein Bruder Jean Morax überaus feinen Geschmack in den Entwürfen der Kostüme verriet, und daß der Pariser Lucien Jusseaume prächtige Dekorationen für die einzelnen Bilder geschaffen hat. Jedes derselben schien mir der rechte Hintergrund für die dramatischen Szenen, deren Stimmung Jeanne Chasles, die Pariser Ballettmeisterin dadurch in stilvoller Weise zu verstärken wußte, daß sie an Stelle des alten Balletts stummes Spiel und entzückende Reigen mit freien, anmutigen Bewegungen à la Duncan treten ließ.



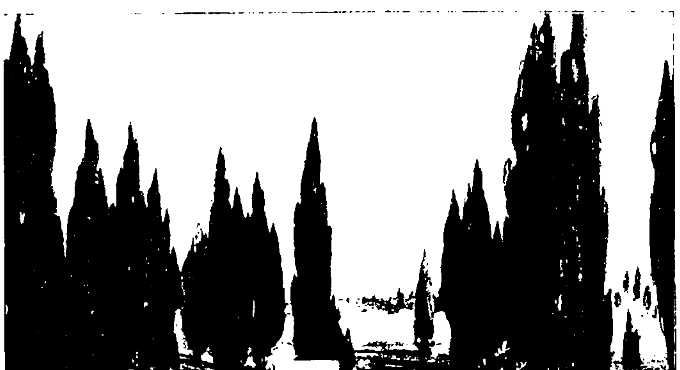
GUSTAVE DORET
Dirigent der Orpheus-Aufführungen in Mézières.

Dem musikalischen Teil dieser Orpheus-Aufführungen gebührt ein besonderes Wort der Anerkennung. Hier hat sich als Dirigent *Gustave Doret* in hervorragender Weise verdient gemacht. Zunächst darf es ihm zur Ehre angerechnet werden, daß er die herrliche Partitur der Oper von allen im Laufe der Jahrzehnte entstandenen Zutaten befreite und so dem ursprünglichen Gluck sein Recht wieder zuteil werden ließ. Und wie er vom Dirigentenpulte aus die Schönheiten des Werkes aus dem in der Hauptsache durch deutsche Musiker gebildeten großen Orchester mit feinem Empfinden herausholte, wie er in vornehmer Großzügigkeit die mächtige Tonfülle des aus den ersten Gesangvereinen Lausannes zusammengesetzten Chores ins Treffen führte, das war, mit einem Wort gesagt, genial und bewies ein seltenes Stilgefühl für die Schöpfung des großen Opernreformators. Von den Solisten der Aufführung, welcher beizuwohnen ich Gelegenheit hatte, ragte besonders Fräulein Marie Charbonnel, die in ihrem prachtvollen, sonoren Alt, in ihrer imposanten Figur, und in ihrer großen klassischen Geste alle Vorbedingungen für eine vollendete Darstellung des Titelhelden mitbringt, durch eine musterhafte Leistung hervor. Die dominierende Stellung ihrer Partie im Werke und die künstlerischen Vorzüge der Sängerin stellten die Leistungen der beiden anderen Solistinnen, der Damen Chaterine Mastion (Eurydike) und Castel (Amor), die ebenfalls Vorzügliches boten, vielleicht etwas in Schatten, doch konnte dadurch die große Wirkung des Ganzen nicht beeinträchtigt werden, die, wie gesagt, nicht in glänzenden Einzelheiten, sondern im harmonischen Zusammenwirken aller künstlerischen Faktoren begründet war.

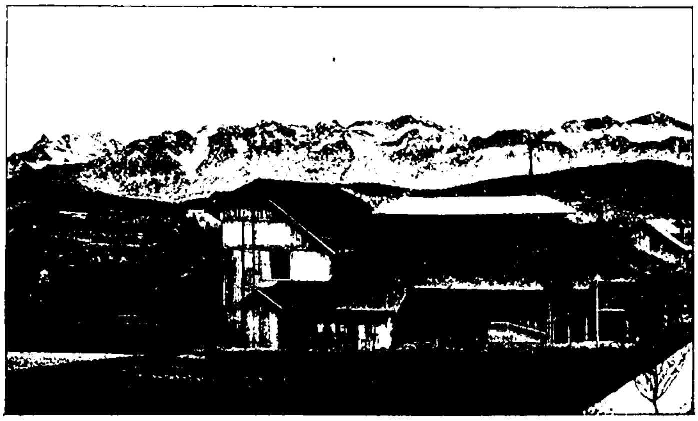
Alternierend mit den genannten Darstellerinnen des Orpheus und der Eurydike waren in anderen Aufführungen Frau Breßler-Gianoli und Frl. Jeanne Campredon ebenfalls erfolgreich tätig. **Ed. Trapp (Zürich).**

Musikbrief aus Brüssel.

HEUTZUTAGE darf Brüssel wohl als die interessanteste und kühnste Musikstadt französischer Sprache gelten. In dieser Eigenschaft ist sie Paris selbst ein Vorbild, sie allein kann sich rühmen, die allererste und noch einzige zu sein, welche *Richard Straußens* Opern Salome, Elektra und zuletzt Feuersnot in französischer Sprache zur Aufführung brachte. Diese Werke von Strauß wurden im allgemeinen gut aufgenommen, wobei auch die ausgezeichnete Aufführung durch die Bühnenkünstler und das Orchester unter S. Dupuis' Leitung mitwirkte. Ueber diesen Kapellmeister hat sich bereits R. Strauß selbst mit viel Lob geäußert, der es als Dirigent versteht, die schwere Musik wunderbar wiederzugeben. Vom Rosenkavalier durch das Nürnberger Ensemble des Stadttheaters wird heute hier nicht mehr gesprochen, aber das neueste Werk kommt später doch — übersetzt — auf unsere Bühne. Im April hatten wir dann als Höhepunkte die großen Wagner-Festspiele. Zur Aufführung kamen Tannhäuser, Lohengrin und der Ring des Nibelungen unter *Lohses* schwungvoller Leitung. Einen besonderen Eindruck machte die Tetralogie, die allerdings auch hier im Ensemble selten so wundervoll gegeben worden ist. Gesang, Spiel und Orchester waren außerordentlich gut und trugen die Züge von einem echten Festspiel. Vollkommen war jede Rolle, die uns Paul Bender darstellte; man weiß es kaum zu sagen, in welcher er am besten war. Nie erschien uns die blasse, grausame Gestalt von Hagen so lebendig, so tief wahr; was Bender uns in dieser schweren, selten gelungenen Partie darbot, bleibt ein Kunststück ohnegleichen. Als Hunding, Fasolt (Rheingold) und Fafner (Siegfried) war seine Leistung ebenso von fesselndem Interesse. Auch die Stimme ist prachtvoll. — Zunächst erfreute uns in fast gleichem Maße Mime von Dr. *Kühn*, dem nicht minder für seine musikalische feine Vortragskunst und Darstellung hohes Lob dargebracht wurde. Von den übrigen Hauptrollen nennen wir noch: Loge und Siegmund von *Ernst van Dyck*, ein leidenschaftlicher Künstler, bei dem die scharfe, sinnreiche Aussprache und das wundervolle Spiel über das in stimmlicher Hinsicht Verlorene hinweghilft. Alles was er sagt, ist von innigem Gefühl und höchster Intelligenz geprägt. Wotan — auch als *Wanderer* — war prachtvoll von *Anton van Rooy* dargestellt; in der Schlußszene der Walküre war er besonders rührend und großartig, wenn auch die Stimme mehr wie „Holz" als wie „Metall" klingt. Dagegen kommt uns *Heinrich Hensel* als Siegfried mit einem hellschmetternden und mühelosen Organ entgegen. Vielleicht könnte es noch schärfer in Sätzen von mehr rezitativischer Art klingen; z. B. „Komm mein Schwert, schneide das Eisen" (Siegfried III. A.) und „Ein Freier kam, den dein Feuer nicht geschreckt", „Ein Helde, der dich zähmt, bezwingt Gewalt dich nur" (Götterdämmerung I. A.). Ueberhaupt war diese Szene, in der Siegfried in Gunthers Gestalt erscheint, nicht ganz gelungen: er erschien nicht mit dem zur Hälfte durch die Tarnkappe verdeckten Gesicht, das n u r die Augen frei läßt, und so war er deshalb auch nicht der „Schreckliche", den Brünnhilde frägt, ob er von Menschen oder Hella stamme. Das sind kleine Einzelheiten, die aber ihre Bedeutung haben. Im ganzen schien mir auch der Siegfried von Hensel schon zu „geschult". Vom *Alberich* des Herrn Zador kann man nur Gutes sagen; in Rheingold besonders war er bemerkenswert und sein Fluch klang schreckenerregend. *Liszewski* als Donner und Gunther, *Winckelshoff* als Froh und *Lattermann* als Fafner (Rheingold) waren sehr tüchtig in ihren Partien. Von den Darstellerinnen muß man vor allen *Maud Fay* hervorheben: welche herrliche Erscheinung als Sieglinde und wie schön sie Gesang und Gebärden zu harmonisieren weiß! Ganz original und von hervorragender Person war die Brünnhilde von *Edythe Walker*. Wenn sie vielleicht in der „Walküre" wenig von ihrer göttlichen Abkunft spüren läßt, so war sie doch eine kühne Heldin, und als *Weib* in Siegfried und Götterdämmerung bot sie Großartiges. „Tannhäuser" und „Lohengrin" erschienen uns wie erneut. Hier hat auch Maud Fay als poetische Elisabeth und Elsa allgemeine Entzückung entlockt. Höchste Bewunderung verdienen noch die dramatische Ortrud der Frau *Preuse-Matzenauer* und der Tannhäuser von *Heinr. Knote*.



Glucks Orpheus im Jura-Theater. I. Akt: Der Trauerhain.



Ein französisch-schweizerisches Bayreuth: Das Jura-Theater in Mézières.

Von den K o n z e r t vereinigungen ist wenig Neues zu berichten. Zum ersten Male hörten wir die IV. Symphonie von *Mahler*, vom Münchner Tonkünstlerorchester unter Lassalles Führung gespielt, die aber wenig Interesse erweckte. Die I. Symphonie von *Elgar* (persönliche Leitung) fand dagegen freundliche Aufnahme. Unter den vielen Virtuosen, die hier konzertieren, fanden Lula Mysz-Gmeiner, Elsa Hamburger, Karl Friedberg (zweimal), Fritz Kreisler, R. Pugno und E. Ysaye (Sonaten), Frölich, Fr. Noordewier und de Haan wohlverdienten Beifall. Als letztes musikalisches Fest der Saison war noch ein zweitägiges Bach-Festival mit der h moll-Messe und der Johannes-Passion angesetzt.

May de Rüdder.

Das Milwaukeer Sängerfest.

DAS 33. Nationale Sängerfest des Nordamerikanischen Sängerbundes, das vom 22. bis 25. Juni zum ersten Male seit 25 Jahren wieder in Milwaukee, der angeblich deutschesten Stadt Amerikas, abgehalten wurde, hatte diesmal eine doppelte Bedeutung. In erster Linie war es das größte aller bisherigen Sängerfeste der Zahl der teilnehmenden aktiven Sänger nach, und zweitens — was die deutsche Musikwelt am meisten interessieren wird — feierte Kammersänger *Ludwig Heß* seinen Einzug in Amerika als Solist der Festkonzerte.

Die amerikanischen Sängerfeste, jene Extravaganz, die sich das musikalische und unmusikalische Deutsch-Amerikanertum alle drei Jahre einmal leistet, haben für die deutschen Sangesbrüder im Dollarlande dieselbe Bedeutung, wie die Musikfeste der alten Heimat, nur sind sie vor allem dem Männerchorgesange gewidmet und berufen, die Liebe zum deutschen Liede und damit auch zur deutschen Sprache zu erhalten und zu befestigen. Und diese Mission haben bisher die Männerchorvereine und ihre Sängerfeste glänzend erfüllt, wie man beim letzten Feste am besten aus der überaus starken Beteiligung der jungen Generation, also der in Amerika geborenen Kinder deutscher Eltern, und der verhältnismäßig stattlichen Anzahl „Deutscher Sangesbrüder" irländischer und angloamerikanischer Abstammung ersehen konnte.

Die Wirkung der deutschen Volkslieder, gesungen von einem Massenchor von 3500 Stimmen, ist kaum zu beschreiben. Der bis in die feinsten Details ausgeführte, brillante Vortrag machte auf das trotz der glühendsten Hitze zahlreich erschienene Publikum einen gigantischen Eindruck. Insbesondere waren es die einfachen, alten Volkslieder, wie „Der Lindenbaum", „In einem kühlen Grunde", „Lützows wilde Jagd" u. a., die einen demonstrativen Beifall erzielten. Geleitet wurden die Massenchöre von den Milwaukeer Chordirigenten *Hermann Zeitz* und *Albert Kramer*, beide in Amerika geborene und in Deutschland ausgebildete Musiker. Doch neben dem Volksgesang kam auch der Kunstgesang zur vollsten Geltung, wie es bei den hervorragenden Größen, die von den Festleitern als Solisten engagiert waren, kaum anders zu erwarten war. Neben Ludwig Heß brillierten nämlich die in Deutschland wohl nicht ganz unbekannte Opernsängerin *Bernice de Pasquali*

und die amerikanische Mezzosopranistin *Henrietta Wakefield*. Diese, eine Künstlerin neueren Datums, besitzt neben einer äußerst sympathischen, jugendlichen Erscheinung eine reizende, volle, wenngleich nicht allzugroße Stimme, die sich aber mit der ihrer Kollegin Mme. de Pasquali, die sich als Koloratursängerin getrost auf eine Stufe mit der Tetrazzini stellen darf, nicht messen kann. Schade, daß Mme. de Pasquali, die übrigens aus einer alten amerikanischen Familie stammt, den mächtigen Eindruck ihrer prächtigen Stimme durch ihre soubrettenhaften Allüren abschwächt. — Und nun zu „unserem" Heß. Wenn ich sage, daß Heß sich die Herzen des Publikums, insbesondere die des musikalischen Kennertums, soweit es beim Sängerfest, also bei seinem ersten Auftreten in Amerika vertreten war, im Sturm eroberte, so glaube ich mich nicht einer Uebertreibung schuldig zu machen. Der Beifall, der willig gezollte Applaus, den er erntete, galt hier nicht dem Kammersänger, dem Ritter hoher Orden, der europäischen Größe ersten Ranges, denn — offen gestanden — nur wenige Eingeweihte wußten von der wahren Bedeutung des Sängers — es war eben einzig und allein sein Können, sein ideales Aufgehen in seiner Kunst, und vor allem die in Amerika wohl einzig dastehende Fülle und Elastizität seiner Stimme, die ihm die Herzen aller vom ersten Augenblicke an öffneten. Es ist ein wahres Labsal neben den kopfstimmigen amerikanischen Tenoristen einen solch wirklich gottbegnadeten Künstler zu hören, aus dessen Kehle die Töne fließen wie ein edler Quell. Nur eins möchte ich nicht unterlassen zu erwähnen, daß nämlich Ludwig Heß gut daran täte, sich beim Liedersingen seiner Neigung zu erwehren, bewegte Stellen recitativisch vorzutragen anstatt zu singen. — Seine „Rom-Erzählung" aus „Tannhäuser", mit der er sein Programm einleitete, war eine phänomenale Leistung.

Heß hat den großen Mut gezeigt, bei seiner amerikanischen Gastreise mit dem althergebrachten Usus aller Künstler zu brechen, zu allererst eine „Feuerprobe" vor dem New Yorker oder Bostoner Publikum zu bestehen, ehe sie sich weiter ins Land der Freiheit hineinwagen. Nach seinem Auftreten in Milwaukee zu schließen ist sein Erfolg in Amerika gesichert. Wie mir der Künstler bei seinem Eintreffen in Milwaukee freudig berichtete, hatte er schon auf seiner Herreise ein Engagement erhalten, in einem der diesjährigen großen Symphonie-Konzerte des Chicagoer Thomas-Orchesters zu singen, das neben dem Damrosch-Orchester das beste des Landes ist. (Erwähnt sei noch, daß Ludwig Heß einen von ihm komponierten und von *Wilhelm Hötzel* in Stuttgart schwungvoll gedichteten „Sängergruß" auf dem Festkommers mit großem Beifall vortrug.)

Allem Anscheine nach wird wohl Deutschland seinen Kammersänger auf ein paar Jahre verlieren, wird ihn aber schließlich um viele Lorbeeren und um eine Sprache reicher zurückerhalten. Glück auf, lieber Heß! **Richard Koelbner.**

Kritische Rundschau

Görlitz. Das XVII. schlesische Musikfest hat vom 18. bis 20. Juni stattgefunden. Bot es hinsichtlich der Qualität der Aufführungen durchweg Hervorragendes, so konnte es doch in bezug auf die Programmzusammensetzung nicht in dem gleichen Maße befriedigen. Gerade an dieser Stelle ist des öfteren betont worden, daß unsere musikfestgebenden Städte vor allen Dingen durch eine bedeutsame Programmwahl den heutigen konzertübersättigten Hörer zu interessieren suchen und also mindestens eine bis zwei größere Erstaufführungen darbieten oder solche Werke heranziehen sollten, die unter gewöhnlichen Umständen an Ort und Stelle nicht in würdiger, eindrucksvoller Weise auszuführen sind. Vor fünf Jahren — dieser lange Zeitraum zwischen dem XVI. und XVII. schlesischen Musikfeste war bedingt durch den Bau der neuen „Stadthalle" — bildete die Erstaufführung von Straußens „Sinfonia domestica" und Georg Schumanns Chorwerk „Sehnsucht" unter des Komponisten eigener Leitung das „Ereignis". — Seit dem Jahre 1897, also nun schon zum fünften Male, sind die Königl. Hofkapelle aus Berlin und Generalmusikdirektor Dr. *Muck* die beiden künstlerischen Hauptfaktoren. Unter dem Solistenquartett ragten besonders hervor die Baseler Meisteraltistin Frl. *Maria Philippi* und der vorzügliche Tenorist Kammersänger *Felix Senius* (Berlin). Auch die für ihre am ersten Tage schon indisponierte Kollegin einspringende Sopranistin Frl. *Tilia Hill* (Amsterdam) erwies sich im Besitze eines weich timbrierten, leicht und mühelos bis zum hohen *b* hinaufsteigenden Organs, während der sonst gutgeschulte Baßbariton des Münchner Hofopernsängers *Franz Geßner* in der Kraft nicht völlig ausreichte. Der aus den Görlitzer Chorvereinen und sechs anderen schlesischen Städten sich rekrutierende, bis auf 700 Köpfe verstärkte Chor war in den Männerstimmen zu schwach, leistete aber sonst sehr Anerkennenswertes. Am ersten Tage gab es Händel, Bach (die Pfingstkantate „O ewiges Feuer") und Gluck (zweiter Akt des „Orpheus"). Am zweiten außer der „Missa solemnis", dem „Ereignis" des Festes, noch eine Haydn-Symphonie und Mozarts Es dur-Konzert für zwei Klaviere, gespielt von Prof. *Bertrand Roth* und einer ehemaligen Schülerin von ihm, Frl. *Johanna Thamm*, beide aus Dresden. Am dritten Tage trug nach der Euryanthen-Ouvertüre und Schuberts großer C dur-Symphonie eine junge Marteau-Schülerin, Frl. *Gertrud Schuster-Woldan*, Tochter des bekannten Münchner Malers, das Mendelssohn-Konzert mit einer erstaunlichen technischen Reife und so grundmusikalisch vor, daß man für die Zukunft der zweifellos sehr begabten Künstlerin das Allerbeste erhoffen darf. Schumanns „Spanisches Liederspiel", Brahms' gewaltig-ernstes „Schicksalslied" und Hans Sachs' Monolog nebst Chor aus den „Meistersingern" gaben dem Feste seinen Abschluß. *Karl Thießen.*

Pyrmont. Das Bach-Brahms-Reger-Fest — veranstaltet von dem rührigen Kurdirektor v. Beckerath — hat außer den nunmehr schon populär gewordenen Hiller-Variationen das Violinkonzert (von dem 19jährigen A. Busch hervorragend gespielt) gebracht. Ferner hörten wir die Suite im alten Stil, zehn Lieder (von der trefflichen Berliner Altistin Dr. Fischer-Maretzki gesungen), die Beethoven-Variationen (am zweiten Klavier der junge Kurkapellmeister F. Busch). Bachs achtzehntes Konzert für Cembalo, Flöte und Violine und die G dur-Sonate Brahms' standen außer Reger auf dem Programm. Das Blüthner-Orchester löste seine Aufgaben hervorragend; der künstlerische ebenso wie der materielle Erfolg übertraf alle Erwartungen. Schon die Hauptprobe sah einen gefüllten Saal, beide Konzerte (Soiree und Matinee) waren ausverkauft, war doch von Hannover eigens ein Extrazug für die Festteilnehmer abgelassen worden. Der vielbeschäftigte Meister hat bereits wieder ein Streichquartett, eine Violinsonate (e moll), sowie eine Lustspiel-Ouvertüre in den Druck geschickt. *—er.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die *Berliner* Königl. Oper hat folgendes Repertoire (im Opernhaus und bei Kroll) in der letzten Saison gehabt: Beethoven: Fidelio (11); Bizet: Carmen (13); Blech: Versiegelt (1); Donizetti: Liebestrank und Regimentstochter (7); Gluck: Iphigenie (3), Orpheus (1); Gounod: Margarete (3), Romeo und Julie (2); Humperdinck: Hänsel und Gretel (3), Königskinder (25); Kienzl: Evangelimann (1); Leoncavallo: Bajazzi (12), Maia (7); Lortzing: Waffenschmied (6), Zar und Zimmermann (2); Mascagni: Cavalleria (14); Massenet: Manon (3); Meyerbeer: Hugenotten (3), Prophet (4); Mozart: Don Juan (4), Figaros Hochzeit (9), Zauberflöte (28); Nicolai: Lustige Weiber (1); Puccini: Bohème (5); Rossini: Barbier von Sevilla (8); Saint-Saëns: Samson und Dalila (6); Johann Strauß: Fledermaus (4); Richard Strauß: Salome (9), Elektra (4); Thomas: Mignon (13); Verdi: Aida (5), Rigoletto (2), Traviata (2); Wagner: Rienzi (1), Holländer (1), Tannhäuser (12), Lohengrin (15), Tristan und Isolde (8), Meistersinger (11), Rheingold (4), Walküre (8), Siegfried (5); Weber: Freischütz (4).

— Mit den „Meistersingern" sind die *Bayreuther* Festspiele dieses Jahres am 22. Juli unter szenischer Leitung von *Siegfried Wagner* eröffnet worden. *Hans Richter* dirigierte die Aufführung. Frau Hafgren-Waag sang die Eva, den Hans Sachs Hermann Weil, Kirchhoff den Walter von Stolzing, den Beckmesser Heinrich Schulz, Pogner Karl Braun, David Karl Ziegler, Kothner Geiße-Winkel.

— Bei den Richard-Wagner- und Mozart-Festspielen in *München* wird Frau Schumann-Heink in den sämtlichen drei Ringaufführungen die Partien der „Erda", „Waltraute" und „I. Norne", ferner in einer Meistersingeraufführung die Partie der „Magdalena" singen. In der Aufführung von Mozarts „Titus" wird Madame Charles Cahier, k. k. Hofopernsängerin aus Wien, die Partie des „Sextus" singen.

— *Heinrich Zöllners* neue Oper „Zigeuner" (Dichtung von Maxim Gorki) soll in der ersten Hälfte der kommenden Saison unter Leitung von Generalmusikdirektor Max Schillings ihre Uraufführung an der *Stuttgarter* Hofoper erleben.

— „Ninon von Lenclos", Ernst Hardts bekanntes Versspiel, ist von einem jungen Griechen, *Michèle Eulambio*, zum Inhalt einer Oper benutzt worden. Das neue Werk ist vom Stadttheater in Leipzig zur Uraufführung angenommen worden und soll in der nächsten Spielzeit in Szene gehen.

— Die Oper „Das Moselgretchen" von *Max Burkhardt*, Text von Walter Bloem, soll nun in Schwerin zur Uraufführung gelangen.

— In *Mannheim* hat die Sommersaison im Hoftheater eine Neustudierung und Neuinszenierung des „*Tristan*" belebt, der musikalisch tüchtig, wenn auch nicht überwältigend,

herauskam; ferner die Aufführung des „Rosenkavaliers“ und eine verdienstliche Neustudierung der „Fra Diavolo“. — Die Hochschule für Musik interessierte durch ihre Prüfungsaufführungen, die für das energische zielbewußte Arbeiten an der Anstalt starkes Zeugnis waren. *H.*

— In *Bad Elster* (Vogtland) hat ein „Hermann- und Dorothea“-Festspiel, zu dem Kammerrat *Klingner* den Text und *Walter Dost*, der Komponist der Opern „Ullranda“ und „Siguna“, die Musik verfaßt hat, bei seiner Erstaufführung viel Beifall gefunden. Das Ganze schließt sich im Inhalt eng an die Dichtung Goethes an, deren Vorgänge sich ja nach neueren Forschungen um Elster und Adorf abgespielt haben sollen; die Musik Dosts enthält bei manchen Unselbständigkeiten in der Erfindung auch manches Gelungene und Stimmungsvolle. Vier Nummern der übrigens farbenreich und klangvoll instrumentierten Festspielmusik sind als Suite in Griegscher Art erschienen. *F.*

— Der Wiener Komponist Prof. *Julius Wachsmann* hat eine komische Oper „Das Hexlein“ vollendet, deren Text nach einer Wiener Novelle Fritz Wittels' von *Richard Batka* verfaßt ist. Die Uraufführung soll schon in der kommenden Theatersaison stattfinden.

— *Leoncavallo* hat die Komposition einer dreiaktigen Operette, betitelt: „Die kleine Rosenkönigin“, Textbuch von Macchi und Nessi, vollendet. Die Erstaufführung dieser Operette soll im September in Venedig stattfinden.

— *Gustave Charpentier* vollendet, der „Revue“ zufolge, demnächst eine neue „Volksepopoe“. Das Werk besteht aus drei Teilen, deren jeder zwei Akte hat und zwei Stunden dauert. Die Handlung ist wieder aus dem Volksleben entnommen. Der erste Teil der Oper trägt den Titel „Die Liebe im Faubourg“ und spielt in einem Waschhaus und dem „Cabaret der galanten Feste“. Der zweite Teil „Die Komödiantin“ hat als Schauplatz „Miseria-Palace“ und den Wald von Viroflay, in dem ein Duell stattfindet. Im dritten Teil wird dann der Held ziemlich unmotiviert durch eine fehlgehende Kugel getötet.

— *Massenets* „Thaïs“ ist in *London* am Covent Garden Opera House zum erstenmal aufgeführt worden.

— Die Oper am Covent Garden in *London* gibt bekannt, daß im Oktober und November (wahrscheinlich mit dem 20. Oktober beginnend) eine deutsche Saison unter Leitung von Dr. *Hans Richter* stattfinden soll. „Der Ring des Nibelungen“, „Tristan und Isolde“, „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Der fliegende Holländer“ und Humperdincks „Königskinder“, die für London neu sind, werden aufgeführt. Diese Dirigententätigkeit Richters soll auch sein letztes öffentliches Auftreten bedeuten.

* * *

— *Heinrich G. Noren* hat ein neues Violinkonzert vollendet, das seine Uraufführung in der kommenden Saison in Berlin erleben soll.

— *Karl Bleyles* erst kürzlich vollendetes Werk „Ein Harfenklang“ für Altsolo, Männerchor und großes Orchester, hat im Akademischen Gesangverein in *München* die Uraufführung erlebt.

— Im Musiksalon *Bertrand Roth* in *Dresden* sollen am 1., am 8. und am 15. Oktober Festaufführungen zum 100. Geburtstag Franz Liszts stattfinden, die nur Lisztsche Kompositionen bringen sollen. Prof. Roth, in den Jahren 1877—1880 Schüler Liszts, veranstaltet sie zum Zeichen seiner unwandelbaren Verehrung und Dankbarkeit für den großen Weimaraner Meister.

— Aus einer handschriftlichen Marschsammlung der Großherzogl. Hofbibliothek zu Darmstadt hat Prof. *Otto Schmid* (Dresden) einige Schweizer Märsche und Signale aus dem 18. Jahrhundert für Klavier ausgezogen. Obermusikmeister Rust (Konstanz) hat diese für Militärmusik und für Orchester bearbeitet. In Donaueschingen ließ sich der Kaiser die Märsche sofort wiederholen und sprach sich Herrn Rust gegenüber über diese alte Schweizer Musik sehr lobend aus. (Die Schweizer Märsche sind inzwischen bei Hug & Co. in Leipzig und Zürich erschienen.)

— Das fünfte Sängerfest des Gaues Württemberg des deutschen Arbeitersängerbundes hat in der alten Stadt *Eßlingen* schöne Proben ernsten Strebens und beachtenswerten Könnens gezeitigt. Unter anderem wurde der Schlußchor aus den „Meistersingern“ von den Arbeitern und Arbeiterinnen mit Begeisterung gesungen. Der verdiente Bundesdirigent, *Rudolf Brenner* in Stuttgart, zeichnete sich als Dirigent besonders aus.

— Der „Neue ungarische Musikverein“ in Budapest, der sich die Propaganda der neuesten Musik, und zwar nicht bloß der ungarischen zur Aufgabe macht, hat als Führer die Komponisten Bartok, Kodaly, Buttikay und Weiner.

— *Frederik Delius'* „Sonnenuntergangslieder“ für Soli, gemischten Chor und Orchester sind in London unter Beecham aufgeführt worden; weitere Aufführungen sollen sich in Elberfeld, Berlin anschließen.

— Wie die Zeitungen melden, wird Joseph Stransky, Mahlers Nachfolger als Dirigent der „Philharmonie New York“, eine nachgelassene Symphonie *Dvořáks* zur Uraufführung bringen.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Von den Konservatorien.* Ihren 37. Jahresbericht sendet uns die Königl. Akademie der Tonkunst in *München*. Die Anstalt wurde von 389 Schülern im Studienjahr 1910/1911 besucht. — Das *Sternsche* Konservatorium in *Berlin* ist in diesem Jahre von 1319 Schülern besucht worden. Im Seminar erhielten 30 Studierende die Vorbereitung für den Lehrberuf, von denen 12 das Lehrbefähigungsexamen mit gutem Erfolge bestanden haben. Der „Ibach-Preis“, ein von der Firma Rudolf Ibach gestifteter Konzertflügel, wurde von der Jury Herrn *Hans Bär* aus Berlin (Ausbildungsklasse des Herrn Georg Bertram) verliehen. Zum 60jährigen Jubiläum wurden zwei Stiftungen von hochherzigen Gönnern des Instituts ins Leben gerufen, eine für Kompositionsschüler, die zweite für Schüler der Instrumental- und Gesangsklassen. — Die Hochschule für Musik in *Mannheim* sendet uns ihren Jahresbericht über das zwölfte Schuljahr. Der Besuch der Anstalt hat sich von 409 auf 476 Schüler im Vorjahre gesteigert. Der größte Zuwachs entfällt auf das Fach des Klavierspiels. Der Zuspruch ist hier besonders rege von solchen Studierenden, die sich dem musikalischen Lehrberuf widmen wollen. Das nach den Vorschriften des Musikpädagogischen Verbands eingerichtete Seminar wird im neuen Schuljahr 20 Besucher aufweisen. Dem Jahresbericht ist eine Abhandlung des Direktors *Karl Zuschneid* „Die musikalischen Bildungsziele des Klavierunterrichts“ beigegeben. — In den Prüfungskonzerten des Konservatoriums der Musik in *Kiel* hat Frl. Gerda Stahl aus Stettin (Ausbildungsklasse des Herrn John P. Dunn) den von der Hof-Pianofortefabrik Gebr. Perzina, Schwerin, gestifteten Preisflügel für den Vortrag der „Variations symphoniques“ von César Franck errungen; das sogen. Bayreuth-Stipendium (freier Besuch von sechs Vorstellungen der Bayreuther Festspiele einschließlich Reisediäten) ist Frl. Alma Rudolph aus Neumünster (Klasse Rothmann) für den Vortrag der Sopranpartie des Mendelssohnschen „Lorelei-Finale“ zugesprochen worden.

— *Stiftungsfest.* In *München* hat der „Akademische Gesangverein“ sein 50. Stiftungsfest gefeiert. Der Verein umfaßt die akademisch gebildeten Kreise der bayrischen Hauptstadt, Aktivitas und Philisterium. Ueber die Geschichte des Vereines hat Bibliothekar *Gg. Leidinger* zum Jubiläum eine sehr interessante Schrift verfaßt. Es ist ein Teil Münchner Musikgeschichte, wenn man all die Namen liest, die dem Akademischen Gesangverein als Dirigenten vorstanden: Krempelsetzer, Heurung, Max Zenger, Otto Hieber, Kellermann, Bußmeyer, Joseph Schmid und zuletzt Fritz Cortolezis. Lachner, Zenger und Rheinberger haben dem Verein Chöre gewidmet. Schon im Jahre 1865 trat der Verein in musikalischer Hinsicht besonders hervor, indem er „Das Liebesmahl der Apostel“ zur ersten Aufführung in München brachte. Später mußte das Werk auf Wunsch König Ludwigs II. bei einem Konzert im Hoftheater wiederholt werden. Der Monarch widmete dem Vereine zum Dank einen herrlichen Pokal. Neben der Musik pflegte der Akademische Gesangverein namentlich auch das patriotische deutsche Nationalgefühl. Es gab in den 50 Jahren keine patriotische Feier, an der er sich nicht beteiligt hätte. So hat sich im Laufe der Zeit aus einem Kreise sangesfroher Studenten der Verein zur größten Studentenverbindung Münchens und Bayerns entwickelt.

— *Musikfeste und Publikum.* Wir lesen in einer Musikzeitung: Wenn man bei festlichen Gelegenheiten vorzugsweise bekannte ältere Meisterwerke aufführt, bekommt man weit mehr zahlende Zuhörer, als sich bei Neuaufführungen einstellen. Das letzte schlesische Musikfest hat einen Ueberschuß von 3000 M. ergeben, worüber man sich eben gemäß jener alten Erfahrung nicht wundern kann. — Das klingt beinahe, als ob die rückständigen Programme bei Musikfesten, die in dieser Form vom künstlerischen Standpunkte aus überflüssig, sogar oft ungünstig für die musikalische Jahresbilanz einer Stadt sind, empfohlen werden sollen. Wenn man nur den Forderungen des Publikums nachgeben wollte? Vielleicht Musikfeste mit Lehár und Fall, dann gibt's hinter den 3000 sicher noch eine Null mehr!

— *Musikerversammlung.* Die 24. Delegiertenversammlung des „Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes“ hat in *Zittau* vom 17.—22. Juli stattgefunden. Der Delegiertenversammlung gingen die Generalversammlung des Deutschen Orchesterbundes wie die 20. Delegiertenversammlung der Deutschen Pensionskasse für Musiker und die 14. der Sterbekasse für Musiker voraus.

— *Mottls musikalischer Nachlaß.* Nach dem letzten mündlichen und schriftlichen Willen Felix Mottls sollen, wie die „Zeit“ erfährt, aus der reichhaltigen Bibliothek des verstorbenen Musikers die Originalpartituren einzelner Kom-

positionen Haydns und Beethovens an Wiener Sammlungen, die Kompositionen J. N. Hummels an dessen Vaterstadt Preßburg abgegeben werden. Mottl besaß auch musikalische Handschriften von Wagner, Bellini, Berlioz; sie sollen versteigert werden.

— *Eine epochemachende Erfindung für Bläser.* Der Großherzogliche Hofmusiker *Bernard Samuels* vom Schweriner Hoftheater hat einen Apparat erfunden, der es dem Bläser ermöglicht, die größten Phrasen und längsten gehaltenen Töne ohne Absetzen, dabei vollkommen künstlerisch und tonecht, zu geben. Der Apparat ist bisher auf Englisch Horn, Flöte und Oboe praktisch erprobt und hat sich vollkommen bewährt; er wird voraussichtlich auf allen Blasinstrumenten verwendbar sein. Herr Samuels, der zurzeit im Bayreuther Festspielorchester mitwirkt, hat bereits Patentschutz in allen größeren Staaten Europas und in Amerika für seine Erfindung erworben. Dazu schreibt man uns weiter: Herr Samuels hat vor den versammelten Oboebläsern des Festspielorchesters durch Franz Gg. Lauschmann aus Schwerin die ersten Proben ablegen lassen, worauf ihm die Herren, nachdem sie mit vollster Skepsis an die Sache herangetreten waren, einen Blankoschein unterzeichneten mit dem Bemerken, Herr Samuels könne zum Lobe seines Apparates schreiben was er wolle, zu viel sei es nie! Wertvoll für die Vorführung war, daß zunächst nicht der Erfinder, sondern Hofmusiker F. G. Lauschmann-Schwerin zuerst auf Oboe, dann auf Englisch Horn die längsten und schwierigsten Bläserstellen ohne jedes Abbrechen ausführte. Jedem Kenner genügt es, zu hören, daß Herr Lauschmann neben vielen anderen Stellen z. B. das bekannte Solo für Englisch Horn aus „Tristan und Isolde" in einem Atem blies; ebenso die bekannte Stelle aus dem Karfreitagszauber sowie die Stelle im Sechsvierteltakt aus dem Schlusse des „Parsifal". Dabei ist der Ton in Klangfarbe und Stärke, die Phrasierung und der individuelle Charakter vollkommen unbeeinträchtigt, was vor den strengen Ohren der Kollegen einwandfrei festgestellt worden ist! Herr Samuels selbst führte auf der Flöte ähnliche erstaunliche Vorträge aus. Herr Lauschmann, der erst seit wenigen Tagen das Blasen mit dem Apparat gelernt hat und ihn bereits so vollkommen beherrscht, daß er eine halbe Stunde ohne jede Unterbrechung blasen konnte, bestätigt, daß selbst nach der längsten Stelle der Bläser keinerlei Ermüdung empfindet. Es eröffnen sich also für die Schonung der Lungen, wie für die künstlerische Ausführung von etwas umfangreich komponierten Stellen, für das Aushalten einzelner Töne ungeahnte Perspektiven, die sich wohl auch die Komponisten nicht entgehen lassen werden. Der Apparat wird binnen kurzem weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden. *W. K.*

— *Preisausschreiben.* Das Resultat des „*Jungdeutschen Opern-Preisausschreibens*" wird jetzt bekanntgegeben. Die Preisrichter der Endkommission, Richard Strauß, Ernst v. Schuch, Leo Blech, Gustav Brecher, haben keinem der eingereichten Werke einen Preis zuerkannt. Folgende drei Werke jedoch gingen als beachtenswert aus dem Ausschreiben hervor: „Des Teufels Pergament", Text von Artur Ostermann, Musik von *Alfred Schattmann*; „Der Weg zum Licht", Text von Hans Heinz Ewers, Musik von *Gustav Krumbiegel*; „Kain", Text nach Byron von Marx Möller, Musik von *Alfred Sormann*. Der Veranstalter (Kurt Fliegel in Firma Jungdeutscher Verlag Kurt Fliegel & Co., Berlin W. 10) hat diese Werke unter Aussetzung eines Förderungshonorares von je 2500 M. erworben. Ueber die Uraufführung der drei Opern wird Weiteres bekanntgegeben, ebenso Näheres über das nächste Preisausschreiben. Auch der „Berliner Lehrer-Gesangverein" hat nicht prämiiert. Er teilt den Bewerbern um die von ihm ausgesetzten Preise für „weihevolle Männerchöre" mit, daß das Preisrichterkollegium nach Prüfung der eingegangenen 306 Kompositionen sich für Erteilung eines Preises nicht hat entscheiden können. Die ausgesetzte Summe wird einem wohltätigen Zweck überwiesen werden. — So wenig erfreulich dies Resultat an sich ist, so begrüßen wir diesen Richterspruch; in letzter Zeit mehren sich die Anschauungen, daß es besser sei, nötigenfalls keine Preise zu erteilen, als Mittelmäßigkeiten zu prämiieren, bloß damit „prämiiert" wird!

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Der Altistin am Hoftheater in Koburg-Gotha, Kammersängerin *Johanna Brackenhammer*, ist vom Herzog die Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden. Frl. Johanna Brackenhammer war früher ein beliebtes Mitglied der Stuttgarter Hofoper. — Dr. *M. Alfieri*, der Direktor der „Berliner Volksoper", ist unter Verleihung der „Palmen" zum „Officier d'Académie française" ernannt worden.

— Die philosophische Fakultät der Universität *Freiburg* hat Domkapellmeister *Ed. Stehle* (St. Gallen) in Anerkennung seiner außerordentlichen Verdienste, speziell um die kirchliche Musik, die Würde eines Doktors der Philosophie honoris causa verliehen.

— Der Berliner Musikschriftsteller *Paul Bekker* ist als Nachfolger des sich vom Kritikeramt zurückziehenden Professors Dr. *Hermann Gehrmann* als Musikreferent vom nächsten Herbst ab an die „Frankfurter Zeitung" berufen worden. Bei dem Einflusse des großen Blattes ist diese Berufung nicht bedeutungslos. Professor Gehrmann war kein verbissener Gegner der Modernen, aber sein Herz hing doch an den älteren Meistern, und Brahms war für ihn der letzte der „Großen". Paul Bekker ist, soweit wir ihn kennen, durchaus nicht unter die extremen Anhänger der Neueren zu zählen. Doch war er einer von denen, die die Bedeutung der Straußschen Elektra gegenüber der „Flaumacherei" unmittelbar erkannten; und mit Freuden akzeptierte, die „N. M.-Z." seinerzeit die von Bekker angebotene Studie über Straußens Werk (No. 14, 16, 18 des 30. Jahrgangs). Auch sonst ist Bekker unsern Lesern vorteilhaft bekannt geworden. (Wir verweisen weiter empfehlend auf seine Schrift: Das Musikdrama der Gegenwart, Verlag von Strecker & Schröder in Stuttgart.) Was nicht minder wichtig erscheint, ist die Nachricht, daß Bekker auch als Musikredakteur in das Frankfurter Blatt eintritt. Damit reiht sich die Zeitung unter die wenigen ein, die eine solche, heute unbedingt notwendige Stelle besetzen. Wir freuen uns im Interesse der musikalischen Kunst darüber, daß hiermit eine wiederholt ausgesprochene Anregung der N. M.-Z. zur Tat geworden ist.

— Prof. *Rob. Schwalm*, der langjährige bewährte Dirigent des Sängervereins in *Königsberg*, ist aus Gesundheitsrücksichten von der Leitung zurückgetreten.

— In Weimar ist zum Stadtorganisten an Stelle des nach Mannheim berufenen Organisten Landmann *Hermann Keller* aus Stuttgart gewählt worden. Herr Keller wird, wie sein Vorgänger, an der Großherzogl. Musikschule den Unterricht im Orgelspiel übernehmen. (Herr Keller ist ein gediegener, tüchtiger Musiker, der sich trotz seinen jungen Jahren auch als Komponist bereits gut eingeführt hat. Wir werden von ihm gelegentlich eine Komposition veröffentlichen. Red.)

— Dr. *R. v. Mojsisovics* ist zum Direktor des „Steiermärkischen Musikvereines" in Graz an Stelle Hans Rosensteiners, der freiwillig vom Amte schied, ernannt worden.

— Der jugendliche Tenorist *David Eichhöfer* ist als Heldentenor an das Hoftheater in Detmold nach erfolgreichem Gastspiel engagiert worden.

— Oskar Hammerstein hat den Kapellmeister *Cherubini* in Paris als ersten Dirigenten für sein London Operahouse engagiert.

— Der Gewinner des Großen Rom-Preises in Paris ist *Paul Paray*. Paray ist 1886 geboren und ein Schüler von Paul Vidal, der schon mehrfach ausgezeichnet wurde.

— Der Prozeß des ehemaligen Kapellmeisters *Boris Bruck* vom Königl. Hoftheater in Hannover gegen den König von Preußen als Inhaber der Bühne ist jetzt endgültig entschieden worden. Bruck ist mit sämtlichen Ansprüchen abgewiesen und in die Kosten des Verfahrens verurteilt worden. Durch die Beweisaufnahme ist festgestellt worden, daß Bruck sich einer erheblichen Verletzung der Achtung dem Leiter des Theaters, Geheimen Intendanzrat Barnay, gegenüber schuldig gemacht hat.

— Prof. *Kasimir Hofmann*, der Vater und zugleich erste Lehrer des bekannten Pianisten Joseph Hofmann, ist in Berlin plötzlich gestorben. Er war als Kapellmeister an den Theatern zu Warschau und Krakau tätig und ist auch als Opernkomponist bekannt geworden.

— In Kolmar ist der bekannte Musikdirektor *Paul Runge* im 64. Jahre gestorben. Er stammte aus Heinrichsfeld (Provinz Posen) und lebte seit 45 Jahren in Kolmar. Runge hat sich durch verschiedene musikliterarische Arbeiten über die mittelalterliche Musik einen Namen gemacht und hat zuletzt, zusammen mit Richard Batka, die Lieder Mülichs von Prag herausgegeben.

— In New York ist *Bruno Oskar Klein* gestorben. Klein, ein Schüler Rheinbergers und Wüllners, ging 1879 nach Cincinnati, im Jahre 1883 erhielt er einen Ruf als Organist der St. Francis-Xavier-Kathedrale nach New York. Klein hat sich durch seine gediegenen Kompositionen einen geachteten Namen gemacht. Seine Oper „Kenilworth" ist am Hamburger Stadttheater aufgeführt worden.

— *Joseph Bennett*, einer der einflußreichsten englischen Musikkritiker, der von 1870—1906 das Musikreferat des Daily Telegraph innehatte, ist am 12. Juni auf seinem Landsitz, wohin er sich nach Aufgabe seines Postens an obiger Zeitung zurückgezogen hatte, gestorben. Er war nicht nur Kritiker, sondern überhaupt Schriftsteller und Journalist. Von ihm stammt das Textbuch zu Artur Sullivans „The Golden Legend", eins der populärsten Chorwerke in England. Er war einer der eifrigsten Bekämpfer der modernen Musik, dessen energische Aeußerungen vielen Werken den Einzug in die englische Hauptstadt sehr erschwert haben. Für diese Tätigkeit erhielt Joseph Bennett ein Jahresgehalt von 40 000 M. (eine Summe, zu deren Erwerb die meisten deutschen Kritiker 10—20 Jahre ihres Lebens brauchen!).

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

ICH werde dir ein überspieltes Instrument bei Kohn aussuchen — man bekommt sie halb geschenkt und die englischen Pianinos eignen sich vorzüglich zur Erziehung der Finger, noch besser als der schöne Flügel, um den eigentlich wirklich schade wäre, da Anfängerhände der Mittellage sehr wehe tun.“

„Aber wenn das Pianino so steht, wie du angibst, wird man die Rückwand sehen.“ —

„Das tut doch nichts, hier in diesem Zimmer — es tut überhaupt nichts auch in einem schöneren. Jeder, der etwas vom Klavierspielen versteht, stellt sich sein Instrument, wie er es braucht, ohne jede andere Rücksicht.“ —

Ada hörte nicht, daß Susanne nun schon wirklich am Ende ihrer Geduld war, ihre Blicke liefen prüfend über die Wände des Zimmerchens und plötzlich zeigten ihre Mienen eine tiefe Befriedigung. „Ja, ja!“ rief sie, mit einem Male merklich heiterer geworden, „es wird gehen, es wird sogar sehr gut gehen. Also sei so gut und besorge das Pianino!“ —

„Du wirst doch mitkommen, um es auszusuchen?“

„Ich habe furchtbar viel zu tun, habe alles Mögliche im Kopf. Bitte, besorge es allein, suche aus, was du für passend findest — Kohn soll den Scheck an meinen Mann senden —, ich lasse das Pianino dann dieser Tage holen.“

* * *

Auch Susanne hatte mit Hilfe Mariens wieder ihre Wohnung zurechtgebracht. Fredi schlief auf der Ottomane im Musikzimmer, in Susannens Schlafzimmer war an Stelle des Toilettetisches ein großer Schreibtisch mit darüberhängender Bücherstellage untergebracht worden. Dort konnte Fredi ungestörter studieren als in dem zugleich als Wohnzimmer dienenden Musikzimmer, das gelegentlich auch als Empfangszimmer für einen möglichen Besuch dienen mußte. Susanne würde ihre Klavierstudien selbstverständlich mit Fredis Gymnasiumbesuch in Einklang bringen.

Ihre Klavierstudien! Waren die überhaupt noch möglich? Täglich von acht bis elf mußte sie bei Ada sein. Wenn sie um halb zwölf nach Hause kam, mußte sie notgedrungen eine Pause bis zu dem nachmittags beginnenden dreistündigen Unterricht ihrer Schüler vom Vorjahre machen. Es war die Mittagspause, in der Fredi zu Hause sein würde, dem sie sich doch vor allem widmen wollte. Und wie froh und glücklich machte sie die für ihren kleinen Haushalt und für Fredi so notwendige Zubuße dieser monatlichen hundert Gulden für die Stunden bei Ada! Sie machten sie unabhängig von ihrem Schwiegervater, der selbstverständlich über ihren Schritt, Fredi aus dem Institut herauszunehmen, wütend war. Aber Susanne war fest geblieben. Und man hatte ihr ihren Sohn williger herausgegeben, als sie gefürchtet, man hatte seine Geschicklichkeit im Singen und Notenlesen sehr geschätzt, aber seine Gesundheit schien nicht die festeste — „wenn sie also freiwillig auf die Vorteile verzichten wollte, die das Verbleiben im Konvikt für die Studienjahre ihres Sohnes mit sich brachte“. — Susanne verzichtete. Sie hatte die Ueberzeugung gewonnen, daß ihr Sohn — die nächsten Jahre wenigstens — am besten bei i h r aufgehoben sei. Gewiß ist die Führung eines Mannes für einen Knaben unschätzbar — aber der Mann muß eben danach sein. Ist es nicht der Fall, so muß die Führung einer pflichtgetreuen Mutter ihr Möglichstes tun.

* * *

Siebert verließ den in der Halle des Wiener Westbahnhofes angekommenen Zug. Er bestieg, nachdem er sein ziemlich umfangreiches Gepäck besorgt hatte, einen Einspänner, der ihn nach einer halbstündigen Fahrt nach der angegebenen Adresse in eine stille Seitengasse des Bezirkes Landstraße brachte. Er ließ den Wagen warten und suchte die Hausmeisterwohnung auf, die er in einem Nebengang des ziemlich dunklen Hausflurs auch endlich fand. Er sah müde und abgespannt aus, schien sehr nervös zu sein und große Eile zu haben.

„Wohnt Herr Frundsberg hier im Hause?“ fragte er den im beliebten Wiener Tempo langsam öffnenden und ihn musternden Hausmeister.

„Ja! Zweite Stiege links, im Hochparterre, Tür 10 — aber bemühen Sie sich nicht hinauf, er schläft noch. Und da hört er auch nicht, daß Sie läuten und wird Ihnen nicht aufmachen. Meine Frau hat die Bedienung bei ihm, sie hat das Musikzimmer schon aufgeräumt und ihm die geputzten Kleider hingelegt — aber — er rührt sich nicht — ist gestern etwas spät nach Hause gekommen — oder sagen wir lieber heute morgen.“ —

„Aber um Gottes willen, er muß doch aufstehen — er muß doch heute mit mir abreisen!“ rief Siebert, seiner Aufregung Luft machend. „Kommen Sie mit mir, Herr Hausmeister, oder lassen Sie Ihre Frau mitkommen. Wenn sie aufgeräumt hat, muß sie doch einen Schlüssel zur Wohnung haben. Kommen Sie, kommen Sie! Es ist eine Sache von höchster Wichtigkeit, wir müssen ihn wecken!“

Die „Frau Hausmeisterin“ ließ sich herbei, den Schlüssel von der Wand zu nehmen und Siebert voran, einige Stufen hinauf und dann durch einen langen Gang zu schreiten.

„Hat denn Herr Frundsberg keine Reisevorbereitungen getroffen?“ fragte sie Siebert.

„Ich weiß nichts davon,“ antwortete die Frau spitz, „daß er fortreisen will, er hat ja die Wohnung halbjährig gemietet und der Kündigungstermin ist schon vorüber; überhaupt“ fuhr sie in mürrischem Tone fort, „weiß ich nicht, ob ich ihn aufwecken darf, und wenn schon, dann muß ich ihm wenigstens den Namen von dem Herrn sagen.“

„Den werde ich ihm schon selber sagen — geben Sie her!“ Siebert, dessen Nervosität sich immer mehr gesteigert hatte, riß der Frau den Schlüssel aus der Hand und von einer zur anderen der auf den Gang mündenden Türen laufend, entdeckte er endlich an einer die Visitenkarte Frundsbergs. Er öffnete und stürmte in die Wohnung. Er nahm sich keine Zeit, den Vorraum und ein anderes anstoßendes großes Zimmer zu mustern — er sah nur einen großen Flügel stehen und hatte die Empfindung, von einer Atmosphäre raffinierter Eleganz umgeben zu sein, die einen bemerkenswerten Höhepunkt in dem dritten Zimmer erreicht zu haben schien, in das er nun in seiner Suche nach Frundsberg eintrat. Durch Seide und Spitzen gedämpftes Licht fiel auf ein blinkendes Messingbett in riesigen Dimensionen, in dem Frundsberg schlafend lag. Sein dunkler, dichter Haarwuchs, der in den Berichten über seine Konzerte als Löwenmähne figurierte, und das blasse, edelgeformte Gesicht hob sich von dem weißen Spitzengekräusel des Kissens ganz interessant ab. Aber Siebert hatte kein Auge dafür. Er bemühte sich, Frundsberg, der sehr fest schlief, wachzurütteln. Dieser wollte lange den Kampf mit einer imaginären Frau Pospischill — so hieß wahrscheinlich die Hausmeisterin — nicht aufgeben. Endlich aber setzte er sich in dem Bette auf und entschloß sich, die Augen zu öffnen. Aber seine Gedanken schienen noch nicht gesammelt zu sein.

„Siebert?“ murmelte er gähnend und blickte ihn verständnislos an. „Wo kommst du denn her?“

„Mensch, du tust ja, als ob du gar nichts von unserer Abreise wüßtest?!“ brach Siebert los. „Hast du denn meinen Brief nicht bekommen, in dem ich dir meine Ankunft anzeigte und dich bat, dich für heute bereit zu halten? Es ist die höchste Eile notwendig, wenn wir den Dampfer in Hamburg noch erreichen wollen. Curried erwartet uns in Boston, er hat das Aeußerste an Reklame geleistet — die City Hall ist ausverkauft! — Aber so steh doch nur um des Himmels willen auf und mache dich bereit!“

Siebert lief nervös im Zimmer auf und ab, während Frundsberg sich erhob und anfing Toilette zu machen. Er leerte eine Flasche Eau de Cologne in ein Riesenwaschbecken, welches mit Wasser gefüllt die Marmorplatte eines Waschtisches einnahm, und drehte an dem Kontakt der elektrischen Leitung, der durch eine Schnur mit einer großen Nickelkanne in Verbindung stand.

„Eine höchst praktische Einrichtung,“ sagte er, „ich habe in zehn Minuten warmes Wasser, um ein Fußbad zu nehmen.“

Dann begann er, ohne die mindeste Rücksicht auf Sieberts aufgeregtes Wesen, sich gemächlich Gesicht und Oberkörper zu waschen.

Siebert warf sich in einen nahe dem Bette stehenden Schlaffauteuil modernster Fasson, daß er in allen Fugen krachte. Seine Finger griffen krampfhaft in das feine Leder der Armlehnen.

„Nun erkläre mir gefälligst, was das alles heißen soll, auch wenn du wirklich meinen letzten Brief nicht erhalten haben solltest, so habe ich dich doch während der ganzen vorigen Woche täglich durch einige Zeilen von dem Stande der Angelegenheiten unterrichtet, du mußtest darauf vorbereitet sein, daß unsere Abreise möglicherweise sehr beschleunigt werden müsse.“ —

„Zum Teufel mit allen Briefen!“ rief Frundsberg, indem er begann, sich mit einem großen Handtuch abzutrocknen, „ich habe die letzte Woche keine Zeit gehabt, überhaupt welche zu lesen!“

Er hatte einen Morgenrock aus weißem, mit rosa Seide gefüttertem Flanell übergezogen und prüfte mit dem Finger das Wasser in der Kanne. Dann machte er einige rasche

Schritte zum Schreibtisch und stürzte einen Papierkorb, der dort stand, um, so daß der Inhalt sich über den Teppich verbreitete.

„Da sieh her, wenn du es nicht glaubst," rief er abermals in brüskem Tone. „Es ist der Einlauf der letzten Wochen — alles uneröffnet — da werden wohl deine Briefe auch darunter sein."

Siebert hätte sich am liebsten auf Frundsberg gestürzt und ihn derb geschüttelt, aber er fürchtete, die Sache würde kein gutes Ende nehmen, wenn er dem Zorn, der in ihm aufstieg, freien Lauf ließ. Er bemühte sich also, seiner Erregung Herr zu werden und sagte möglichst ruhig:

„Ich ersuche dich nochmals, mir zu erklären, wie und wann du zu reisen und unsere Verpflichtungen einzuhalten gedenkst, wenn du heute nicht mitkommst?"

„Wann ich zu reisen gedenke? Es fällt mir gar nicht ein, zu reisen — ich denke, das könntest du doch sehen!"

Siebert war einen Augenblick sprachlos. Doch dann sprang er auf und packte Frundsberg an der Schulter.

„Du kannst nicht im Ernst reden, Frundsberg," sagte er, sich nochmals beherrschend. Es war ja gar nicht möglich, daß der Freund seinen Argumenten nicht zugänglich sein würde, wenn er auch in unfaßbarem Leichtsinn der Sache eine ihm momentan bequemere Wendung geben wollte.

Siebert war in seinen Fauteuil zurückgekehrt, nun erhob er abermals die Stimme zu einer eindringlichen Vorstellung: „Bedenke Frundsberg, Curried wartet auf uns; wir sind ihm durch einen Kontrakt verpflichtet."

„Ich erinnere mich nicht, jemals etwas unterschrieben zu haben."

„Um Gottes willen, Frundsberg, du wirst dich doch nicht darauf stützen, daß du den Kontrakt nicht formell unterzeichnet hast? Es war doch eine schon diesen Sommer zwischen Curried, mir und dir mündlich erörterte und fix abgemachte Sache; ich habe den von Curried unterzeichneten schriftlichen Kontrakt über die Tournee in Amerika erst gestern erhalten und ihn dir zur Unterschrift mitgebracht — mein Name steht schon darunter."

„So reise auch allein mit deinem Namen!"

„Es ist mir nicht um meinen Namen zu tun, unsere Persönlichkeiten müssen überhaupt ganz in den Hintergrund treten, es handelt sich um das Werk. Hast du vergessen, was wir uns an der Bahre des Meisters geschworen haben?"

„Meinst du wirklich, daß ich meine Position, die ich mir hier geschaffen habe, deinen Hirngespinsten opfern soll? Ich habe mir die Sache anders überlegt. Ich befinde mich hier sehr wohl, wie du siehst," er blickte sich mit einem Lächeln, das etwas Faunisches hatte, um, „soll ich das alles aufgeben, um in Amerika mit Pauken und Trompeten durchzufallen? denn — du entschuldigst schon — mit diesem Programm muß man durchfallen!"

Frundsberg ließ sich auf einen Stuhl vor einem schon mit allem Nötigen versehenen Frühstückstisch nieder. Er setzte die Spiritusflamme unter einer Teemaschine in Brand und griff nach der Zeitung. Sieberts Gesicht überzog Totenblässe. Ein Grauen überkam ihn vor diesem offen eingestandenen Egoismus, der jede Begeisterungsfähigkeit, jeden Opfermut für eine große Sache ausschloß.

„Frundsberg," sagte er endlich mit leise bebender Stimme, „denkst du nicht daran, was der Meister für dich getan hat? Wenn du heute ein freier Mann, ein freier Künstler bist, so hast du es ihm zu danken — ganz abgesehen von der Förderung, die dein Talent durch ihn erfahren hat, und ohne die du nicht da stündest, wo du jetzt stehst. Der Schüler dankt dem Meister nur dadurch, daß er in seinem Sinne weiter arbeitet, daß er für seine Werke eintritt. Der Unvergeßliche hat die Mißgunst gar wohl überall gefühlt, wo es sich um seine Kompositionen handelte — das bequeme Schlagwort, das ihn zum unerreichten Klavierspieler des Jahrhunderts stempelte, aber von dem Komponisten Franz Liszt nichts wissen wollte, war der verborgen nagende Schmerz seines Lebens. Er war zu stolz, um das Beste, was er geben konnte, der Welt aufdringen zu wollen — er hatte die Kraft, es zu schaffen, aber die Gabe ward ihm versagt, es gegen das absichtliche Mißverstehenwollen der berufenen musikalischen Urteilsmacher, denen die Welt nachbetet, durchzusetzen. Er hatte sich damit abgefunden, daß seine Werke nicht populär werden würden — wahrscheinlich hat er diesen Zustand dem pietät- und verständnislosen Herunterhämmern derselben durch Leute, die zu wenig können, um sich daran zu wagen, vorgezogen. Aber wir, seine letzten Schüler, die wir uns sagen können, daß wir dem Geheimnis seiner Kunst nahe gekommen sind, weil es uns vergönnt war, mit wachen Sinnen um ihn zu sein, seine Nähe zu fühlen, die Atmosphäre geistiger Hoheit, die er um sich verbreitete, einzuatmen — wir haben die moralische Verpflichtung, für die Popularisierung seiner Werke einzutreten."

Frundsbergs zur Schau getragene kühle Gleichgültigkeit wich einer Erregung, die ihm das Blut zu Kopfe trieb.

„Ja, du — du — du weißt auch, warum du es tust!" stieß er heraus. „Aber ich soll mich von dir ins Schlepptau nehmen lassen, als dein gehorsamer Schatten erscheinen, während man dir und deiner interessanten Abkunft zujubelt, die ein gefundenes Fressen für diese Amerikaner ist, da sie den Alten ja doch nie hinüberbekommen haben!"

„Frundsberg! du glaubst doch nicht, daß ich imstande wäre, dieses Geheimnis der Welt preiszugeben, Kapital daraus zu schlagen?!"

„Warum nicht? Mein Rat ist, du gehst über den Ozean als Sohn des großen Meisters und spielst seine bewährten, eingänglichen Sachen — allenfalls noch einiges von den verrückten dazu, die du ja so gut dem Publikum plausibel zu machen verstehst — und kehrst in einigen Jahren als reicher Mann zurück."

Siebert hatte abwehrend die Hand erhoben. Jetzt ließ er sie sinken, als verließe ihn die Kraft und die Lust, weiter zu kämpfen.

„Es ist der alte Streit — und der alte Neid" — sagte er resigniert. Ein Seufzer hob seine Brust.

„Frundsberg," begann er dann nach einer Pause in wärmerem Ton, „ist es denn ganz unmöglich für dich, dir vorzuhalten, daß in diesem Falle das geistige Erbe das Entscheidende ist, dessen du ebenso teilhaftig bist, wie ich. Dem Geiste nach sein Sohn zu sein, daran hindert dich doch nichts — nichts!"

Frundsberg hatte mit den Händen das Gesicht bedeckt, jetzt fuhr er sich einigemale durch den Lockenwust, der ihm in die Stirne hing. „Laß mich," sagte er dumpf, „laß mich — ich kann und will jetzt nicht von hier fort. Aber es baut sich mir ein Plan auf, wie wenigstens ein Teil deiner Ideen zu verwirklichen wäre, ohne daß ich das Opfer bringen müßte, von hier fortzugehen. Auch für das Pönale, das an Curried gezahlt werden muß, werde ich aufkommen. Bleibe vorderhand in Wien und schreibe mir den Gasthof, wo du absteigst, ich schicke dir Nachricht. Habe Geduld mit mir — du kennst mich ja — ich bin einmal so — ich kann nicht anders. Und — jetzt lasse mich allein — ich erwarte — eine Schülerin."

Erfüllt von der bittersten Enttäuschung, die zu groß war, als daß sie Worte gefunden hätte, uneinig mit sich selber über die Maßnahmen, die er nun treffen sollte, und doch mit der unbestimmten Hoffnung, den Freund nicht ganz aufgeben zu müssen, verließ Siebert Frundsbergs Wohnung.

* * *

Die musikalischen Kreise Wiens waren in Aufregung. Das heißt, man fand es angemessen, dieser Aufregung nicht zu viele Worte zu leihen. Ein halb mitleidiges Achselzucken, ein überraschtes „Nicht möglich!", die verächtlich zugeknöpfte Miene des Kassiers am Schalter des Konzertbureaus, wenn irgend ein unüberlegter Konzertreflektant nach den Lisztabenden der Pianisten Frundsberg-Siebert frug. Man empfahl eine Sembrich, einen Rosenthal usw., aber fünf symphonische Dichtungen auf zwei Klavieren an einem Abend — an den beiden anderen dann die übrigen sieben und noch die Faust- und Dante-Symphonie — das hieß doch gar zu wenig Rücksicht auf den Geschmack des Publikums genommen! Es hatten die genug zu kämpfen, die dem Publikum und der Kritik zu Gefallen spielten und sangen, es gab da genug Konzerte, die nicht ausverkauft, sondern, wie der technische Ausdruck lautete, „ausverschenkt" waren, besonders Klavierabende. Es waren eben deren zu viele, die Pianisten wuchsen ja wie die Pilze aus der Erde! Und nun bildeten sich diese beiden ein, daß jemand zu ihren Aufführungen kommen würde!

Frundsberg war am Mittag des andern Tages nach Sieberts stürmischem Morgenbesuch bei diesem erschienen, mit einer größeren Summe als Abschlagszahlung auf das Pönale und zugleich mit dem Vorschlag, die projektierten Liszt-Konzerte in Wien abzuhalten. Das finanzielle Risiko wolle er voll und ganz übernehmen.

Sieberts Absicht, die er bei den fallengelassenen Tourneen in Amerika verfolgt hatte, war, die Amerikaner für die Kompositionen des Meisters, dem sie jährlich so und so viele Schüler geschickt hatten, so weit zu enthusiasmieren, daß ihm die Mittel in die Hand gegeben würden, ein Orchester zu bilden, mit dem er dann die Welt bereisen wollte. Das war sein kühner, ihn beseligender Traum, an den er sein ganzes Sein und Können setzte. Den goldgesegneten Yankees traute er eher den Sinn für solch ein Risiko zu, als den ängstlich abwägenden Kunstmäzenen Europas, bei denen es nicht nur gilt, ihr Urteil zu gewinnen, sondern vor allem irgend ein Vorurteil, das der guten Sache im Wege steht, zu besiegen.

Diese Sache in Wien zu entrieren, hieß nicht viel anderes, als das Sprichwort von dem Propheten in seinem Vaterlande wahr machen. (Fortsetzung folgt.)

Besprechungen und Anzeigen

Klaviermusik.

C. Morena: Goldene Leyer, ausgewählte Perlen der Tonkunst. II. Bd. Verlag *Bong*. 12 M. Wieder liegt so ein dicker, prächtig gebundener, leyergeschmückter Band vor uns, 404 Seiten stark, voll von herrlicher Musik und — leider auch von manchem Schund. Wie beim ersten Bande, muß auch hier konstatiert werden, daß, vom idealistischen Standpunkt aus betrachtet, die Zusammenstellung als stillos und die Unerfahrenen irreführend bezeichnet werden muß, denn sie können die echten Diamanten von den Similisteinen nicht unterscheiden. Dicht neben Chopin kommt Czibulka, neben Dvořák steht Heins und neben Liszt Lincke! Und gar die Operettenabteilung, die sich allzu breit macht mit den Bedenken erregenden Namen Eysler, Fall, Lincke, Zeller u. a. m.! Vom praktischen Standpunkt aber kann die Anschaffung dieses sich nicht minder zum Geschenk eignenden Albums als rationell bezeichnet werden, denn bei Einzelkauf der wertvollsten modernen Nummern würde sich der Preis auf das 5—10fache erhöhen. Die I. Abteilung: *Konzert- und Salonmusik*, enthält u. a. die edle Consolation des Russen Arensky, Beethovens ersten deutschen Tanz in einer wirkungsvollen Bearbeitung von J. Seiß, den „kleinen Walzer“ der Carreño, ein Prélude von Liadow in Chopins Geist, Liszts sublime Consolation III und seine Bearbeitung des Schubertschen Lieds „Am Meer“, Moszkowskys musikalische Charakterisierung deutscher Art in No. 2 der Sammlung „Aus aller Herren Länder“, die wundersam stimmungsvolle Serenade von Rachmaninoff, Rubinsteins prächtige Barkarole in f moll, Tschaikowskys wertvolles Andante aus der V. Symphonie, endlich zwei der leichteren Muse angehörige reizende Stücke: Nedbals pikanten „Miß Butterfly-Walzer“ und Ed. Schütts süß schwelgende Valse lente aus seinen „Ballszenen“. Aus der II. Abteilung: *Oratorien und Opern*, nennen wir zwei schöne Stücke aus d'Alberts „Tiefland“, Ennas Spinnlied, zwei Perlen aus Glinkas Opern, die leider durch schlechtes Arrangement verwässerte, entzückende Berceuse von B. Godard, Goetzes Vorspiel zu „Zierpuppen“, Gounods Walzerarie aus Romeo, Schillings' Erntefest aus „Moloch“, Stücke aus Opern von Smetana, Tschaikowsky und Verdi, drei große Szenen aus Rheingold, Siegfried und Tristan, und noch zwei Tänze aus Weiß' „Polnischem Juden“. Ueber die III. Abteilung, die Operetten, Tänze und Märsche umfaßt, schweigen wir billig. Die IV. bringt neben *Liedern* klassischer Meister auch viele neuere, z. B. von Brahms, Bungert, Cornelius, Franz, Grieg („Im Kahn“), Hermann, Humperdinck, Jensen, Lassen, Mascagni, R. Strauß, H. Wolf und E. Wolff. Die in der Einleitung dargebotenen Bilder und Würdigungen der wichtigsten in dem Band vertretenen Komponisten dürften zur kurzen Orientierung dem Laien gute Dienste tun. Wenn die ominöse III. Abteilung fehlen würde, oder wenigstens beschränkt wäre, so könnte die Sammlung ein edles Hausbuch werden und manchen Musikfreund zu genauerer Beschäftigung mit manchem der liebenswürdigen Tondichter veranlassen. Ein Vorzug des Bandes ist, daß die Stücke der Mehrzahl nach auch einem Spieler von nur mittlerer Fertigkeit zugänglich sind. Aus der erklecklichen Zahl der Druckfehler nennen wir den falschen Baßschlüssel (statt Violinschlüssel) in der linken Hand bei „Nuris Morgenlied“ von d'Albert. *C. Knayer.*

Preis-Marsch-Album. Die Preisausschreiben sind heute Mode. Ob sie in erster Linie als Reklame für einen Verlag unternommen werden, oder wirklich in der edlen Absicht, einem zu stark ausgenutzten Boden neue Früchte abzuringen, indem die lockenden Preise die bekannten Talente zum doppelten Eifer anspornen, oder die Preisrichter auf unbekannte und verkannte Größen aufmerksam werden sollen, wird nicht immer zu entscheiden sein. Scherls Walzer-Ausschreiben war eine Niete, warten wir ab, was seine Konkurrenz für Armeemärsche zeitigen wird. Heute liegt uns das Ergebnis des Ausschreibens der Firma *Albert Stahl* (in Berlin W. 35) vor, vereinigt im Preis-Marsch-Album für Klavier. Ein paar flotte Militärmärsche von *Fritz Brase* und *Kurt Paul*, ohne jeden eigenen Gedanken, Alltagsware, die leider den Stempel der heutigen Operettenmache trägt. *Franz Neumanns* Trocadero-Marsch ist der interessanteste der Sammlung, obgleich er keinen Preis bekommen hat; allerdings ist diese Musik für den richtigen Militärmarsch zu gesucht. Ueber *Eilenbergs* op. 225 (!), eine charakterlose, verwässerte Janitscharenmusik, ist kein Wort zu verlieren, und das Stückchen „Morgen marschieren wir“ paßt in die Kinderstube, aber nicht für den Soldaten. Die Preisrichter, Armee-Musikinspizienten Prof. Th. Grawert und O. Hackenberger (Berlin), Königl. Musikdirektor A. Boettge (Karlsruhe) und Obermusikmeister O. Brinkmann und E. Ruth, haben ihr Urteil wohl nur von dem Gesichtspunkte aus abgegeben, daß unter allen Umständen prämiiert werden mußte! Im Gegensatz hiezu sind die jüngsten Entscheidungen anderer Richter, die einen Preis bei mangelnden Qualitäten nicht aussprachen (Kölner Männer-Gesang-Verein, Berliner Lehrer-Gesang-Verein, jungdeutsches Opernausschreiben), doppelt zu begrüßen.

Für mehrstimmigen Gesang.

Willy Herrmann. Drei Festgesänge für Chorgesang mit Begleitung von Pianoforte und (ad libitum) 2 Violinen und Cello op. 89. 1. Für patriotische Feste, 2. Für Weihnachten, 3. Zum Reformationsfeste. (Partitur je 60 Pf., Chor- und Instrumentalstimmen je 10 Pf.) Verlag von *Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde*. Ein wahrhaft festlicher und warmer Ton geht durch diese Gesänge, die leicht ausführbar sowohl für gemischten, wie Männerchor und Kinder- oder Frauenchor weite Verbreitung verdienen.

Adolf Klages. Zwei patriotische Gesänge. 1. Einig, 2. Alldeutschland. Ausgabe für gemischten Chor à 60 Pf., für dreistimmigen Schülerchor je 15 Pf. Verlag von *Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde*. Diese Gesänge, von denen No. 2 zum Sedanfest sich prächtig eignet, atmen bei einfachem, wohlklingendem Satz einen frischen, kräftigen Geist.

Fritz Lubrich. Deutsches Bundeslied. Für ein- oder zweistimmigen Gesang mit oder ohne Klavierbegleitung (oder Orchester) op. 91 (Klavierpartitur M. 1.20, Singstimmen 10 Pf.). Verlag von *Karl Klinner, Leipzig*. In markigem Marschschritt und volkstümlicher Melodik gibt sich dies „den wackeren Professoren und mutigen Studenten von Prag, der ältesten deutschen Universität“ gewidmete Lied als ein schlichter kräftiger Ausdruck deutschen patriotischen Empfindens.

Hugo Kaun. Fünf Gesänge für Alt (Mezzosopran), Bariton (oder Baß) und Pianoforte, op. 69. 1. An die Nacht, 2. Erlöst (je 1 M.), 3. Der Herzensschlüssel (1.20 M.), 4. Minneregel, 5. Liebesfrühling (je 1.50 M.). Verlag von *Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde*. Eine nicht zu verachtende Gabe fürs Haus wie für den Konzertsaal bedeuten diese fünf Gesänge des mit Recht eines geachteten Namens sich erfreuenden Komponisten, der, so gut er in der modernen Harmonik zu Hause ist, doch nirgends zu Extravaganzen neigt, sondern ungezwungen und klar im Satz und nie um den schönen melodischen Ausdruck verlegen im Lied wie in seinen Instrumentalwerken sich als ein echter Tondichter bewährt hat.

Alexander Schwarz. Vergiß es nicht! Duett für Sopran und Tenor mit Klavierbegleitung, op. 15 (2 M.). Verlag von *Otto Junne, Leipzig*. Eine heiße, verhaltene, hernach zu vollem Ausbruch drängende Leidenschaft pulsiert in diesem Zwiegesang, der weitab von dem Gewohnten, leicht ins Ohr fallenden, in der ausdrucksvollen Melodik wie in der harmonischen Einkleidung auf einen Tondichter von ernstem Streben und starker Begabung schließen läßt.

Fritz Vögely. Elegie, Kanon für zwei Singstimmen mit Begleitung der Orgel (des Harmoniums oder Klaviers), op. 4 (1.20 M.). Verlag von *Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde*. Die Kunst des Kanons, in der der Komponist sich nicht ungewandt zeigt, hat der Wärme der Empfindung hier keinen Eintrag getan und macht das Ganze einen würdigen Eindruck. *Dr. A. Schüz.*

* * *

Wagneriana. Die „Illustrierte Zeitung“ in Leipzig hat ein Meistersingerheft herausgegeben, das sich hauptsächlich mit der Neueinstudierung des Werkes in Bayreuth befaßt (darunter Abbildungen der von Max Brückner entworfenen neuen Dekorationen).

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 21 bringt eine vierseitige Klavierkomposition. Wir lassen darin unsern Mitarbeiter *C. Knayer* (Stuttgart) mit einigen kurzen, aber prägnanten musikalischen Skizzen zum Wort kommen, die südliches Volksleben widerspiegeln. Sie sind teils aus unmittelbarer Anschauung in Italien entstandene „Impressionen“, wie No. 2, der melancholische Straßenruf, No. 4, das quartenreiche Notturno-Gondellied, und No. 7, das ausgelassene Volksfesttreiben, teils in Anlehnung an den Stil und Versenkung in den Geist der romanischen Völker geschaffen, wie das graziöse Tanzlied (1), der gitarreklimpernde Fado (3), die leichtsinnige, harmonisch interessante Serenade (5), das sehnsüchtig aufsteigende Liebeslied und die zarte Berceuse mit ihrem weltlichen ersten und frommen zweiten Thema. Die abgerundeten Miniaturen haben noch den Vorzug der leichten Spielbarkeit und eignen sich auch als Vortragsstücke im häuslichen Kreise.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 20. Juli, Ausgabe dieses Heftes am 8. August, des nächsten Heftes am 24. August.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet

W. W. Wir empfehlen Ihnen den Orchesterverein in Stuttgart. Direkt werden Sie allerdings als Klavierspieler nicht zu oft Gelegenheit zum Musizieren finden, aber doch eine Reihe gebildeter Dilettanten kennen lernen, mit denen Sie dann in der Kammermusik nach Herzenslust musizieren können. Wenden Sie sich an den Dirigenten, kgl. Musikdirektor H u g o R ü c k b e i l in Cannstatt.

A. P. Vielleicht findet sich Gelegenheit für Veröffentlichung. Es fehlt eben so oft am Platz.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch daß der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 20. Juli.)

Alfr. T—ler, Sch. „Ich schreib einfach drauf los." Ihre Chorsätze besagen, daß Sie in willigem Gehorsam den Weisungen eines guten musikalischen Instinktes folgten. Freuen Sie sich dieses Besitzes! Von einem nennenswerten Erfolg kann aber erst dann die Rede sein, wenn Sie sich mit eingehenden Studien befassen.

Jone. Die harmonische Struktur Ihrer Klavierstücke weist zuviel Chromatik auf. Sie neigen zu Geistreicheleien. „Traumsommernacht" erinnert an harmonische Reize Chopins; der Walzer beginnt vielversprechend, befriedigt aber im weiteren Verlauf nicht; schauderhaft klingt „Träumen", da scheinen alle guten Geister Sie verlassen zu haben.

E. P., O. Sie sind offenbar eine gute Klavierspielerin. Wäre Ihr theoretisches Können auf gleicher Höhe wie Ihr technisches, dann dürften wir Sie beglückwünschen. Vielleicht fallen Ihre Versuche bei einfacheren Formen besser aus.

H. R. v. S. Kurz und gut.

C., Bresl. „Bei ihm!" etwas zwirnig, als gute dilettantische Leistung anerkennenswert.

H. H—berg, Br. Die Stücke verdienen Aufmunterung. Bei planmäßigem Weiterstudium werden sich auch die Schwingen eines selbständigen Schaffens regen. Vorerst überwiegt noch die Reflexion. Der Begleitsatz des Chorlieds klingt gesucht. Vorbildlich sind Mendelssohns gemischte Quartette.

Br. Z., Bk. Sie zeigen sich auch im musikalischen Aufbau kunstreicherer Formen als ein wackerer, verständiger Arbeiter, wir raten Ihnen aber nicht, sich zuviel mit solchen großzügigen Gebilden zu beschäftigen. Es gibt auch im plastischen Gestalten des Skizzenhaften, wenn es originell sein soll, noch manches Geheimnis zu ergründen.

Ch. R., G. Ein guter Militärmarsch. Durch die Terzenführungen im Primo entstehen mehrmals pralle Zusammenstöße dissonanten Charakters mit den Begleitakkorden im Secondo.

O. Pr., Clz. Ihr Lied (Sylvester) gibt sich als eine gute Talentprobe zu erkennen. Werden Sie zunächst ein tüchtiger Klavierspieler, wie wollten Sie denn sonst eine Partitur beherrschen? Am besten ist's, Sie fragen in Heidelberg bei W. an, auch wegen eines Stipendiums. Leipzig

böte auch reichlich Gelegenheit. Man wird Ihnen überall gern Auskunft geben.

E. B. 100. Unterhaltsame Dilettantenmusik ohne besondere Ansprüche. Löblich daran ist das Bestreben, nicht ins Banale zu verfallen.

A. B., Unt-Wist. Es freut uns immer, wenn wir sehen, wie ein junger Mann in der Kunst den schönsten Schmuck seines Lebens sieht. Ihre pünktlichen Einträge zeugen von Fleiß, stetig wachsenden Erfolgen und einem anmutigen Talent. Die geschaffenen Objekte stecken zwar in einem noch sehr bescheidenen Gewand; der Inhalt klingt, aber es sind noch Fernklänge, keine unmittelbaren Offenbarungen. Ihre Begeisterung wird Sie noch den Weg zu höheren Zielen finden lassen.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Bücher.

Schröder, L. v.: Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth. Geh. 5 M., geb. 6 M. J. F. Lehmanns Verlag, München.
Eschenbach, Wolfram v.: Parzival, bearb. von W. Hertz. Wohlfeile Ausg. brosch. 3 M., geb. 4 M. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf., Stuttgart.
Brenet, M.: Musique et Musiciens de la vieille France. Librairie Felix Alcan, Paris.
Prod'Homme et *Dandelot:* Gounod 1818—1893. Bd. I u. II. Jeder Band 3.50 Frcs. Librairie Ch. Delagrave, Paris.
Zehrfeld, O.: Wegweiser für den Gesangsunterricht 60 Pf. Verlag J. G. Walde, Löbau i. Sachsen.
Renger-Patzsch, Rob.: Das klaviertechnische Problem auf physiologischer Grundlage 40 Pf. Max Hesses Verlag, Leipzig.
Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin, herausgegeben von *Rud. Genée*, 31. Heft. E. S. Mittler & Sohn, Berlin.
Aus Natur und Geisteswelt, illustrierter Katalog, 1811 bis 1911. Verlag B. G. Teubner in Leipzig.

Klavier.

Ravel, Maurice: Introduction et Allegro für Klavier zu 4 Händen 5 Frcs. A. Durand & Fils, Paris.
Caro, Paul, op. 41: Sonate 5 M. Ad. Robitschek, Wien I
Verley, Th. H. H.: Intermezzo 1 M. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Sjögren, Emil, op. 52/II: Scherzo. Wilhelm Hansen, Kopenhagen.
— op. 52/I: Scherzo, Fantasie. Ebenda.
Kuhlau, Fr.: Sechs leichte schottische Tänze. Ebenda.
Rachmaninow, S., op. 28: Sonate 6.50 M. Breitkopf & Härtel, Leipzig.



Dur und Moll

— *Brahms und Reinecke.* Interessante Erinnerungen an Brahms teilt Eduard Behm, der ausgezeichnete Berliner Pianist, in No. 224 der „Deutschen Tonkünstlerzeitung“ mit. Er entwirft ein lebendiges Bild vom „Roten Igel“, der Stammkneipe des Meisters, und erzählt folgende köstliche Episode: „Auch die Wahl der Getränke bereitete ihm nicht viel Kopfzerbrechen. Zu Mittag ein Viertel Weißen, niemals Rotwein, am Abend drei bis vier Krügel Pilsener und manchmal hinterher ein wenig Weißwein ist ein Quantum, das jeder solid-durstige Mann zur Erfrischung nötig hat und auch vertragen kann, falls er nicht vom Beginn seiner Laufbahn seinen Körper auf hygienisch — himbeer- und zitronensaftiger Basis aufgebaut hat. Trotz dieser sicher nicht hervorragenden Leistung in Gambrino war Brahms in den Ruf eines starken Trinkers gekommen. Das wußte er und kam eines Abends auf diesen Punkt zu sprechen. ‚Finden Sie auch, daß ich übermäßig viel trinke?‘ Mit gutem Gewissen konnte ich es verneinen. ‚Aber wie kommt es nur, daß die Leute so etwas von mir sagen?‘ Und da das Thema nun einmal zur Diskussion gestellt war, erzählte ich ihm, daß selbst Karl Reinecke, mein sonst so feinfühliger Lehrer am Leipziger Konservatorium, sich in einer Stunde mir gegenüber geäußert habe, Brahms schaffe (wie Fritz Reuter) zumeist in halbtrunkenem Zustande, und dann etwas Gutes zu schaffen, wäre eigentlich keine Kunst. Da zog über Brahms' Antlitz eine leuchtende Fröhlichkeit; schwer sank seine Faust auf den Tisch, und lachend sagte er: ‚Schade, daß der Reinecke nicht öfter betrunken war.‘ “

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Fräulein L. SCHUMACHER, Stuttgart, gewidmet.

SÜDLICHES VOLKSLEBEN.

1. Französisches Tanzlied.

C. Knayer.

Andantino.



2. Ein Straßenruf.

Allegretto malinconico.

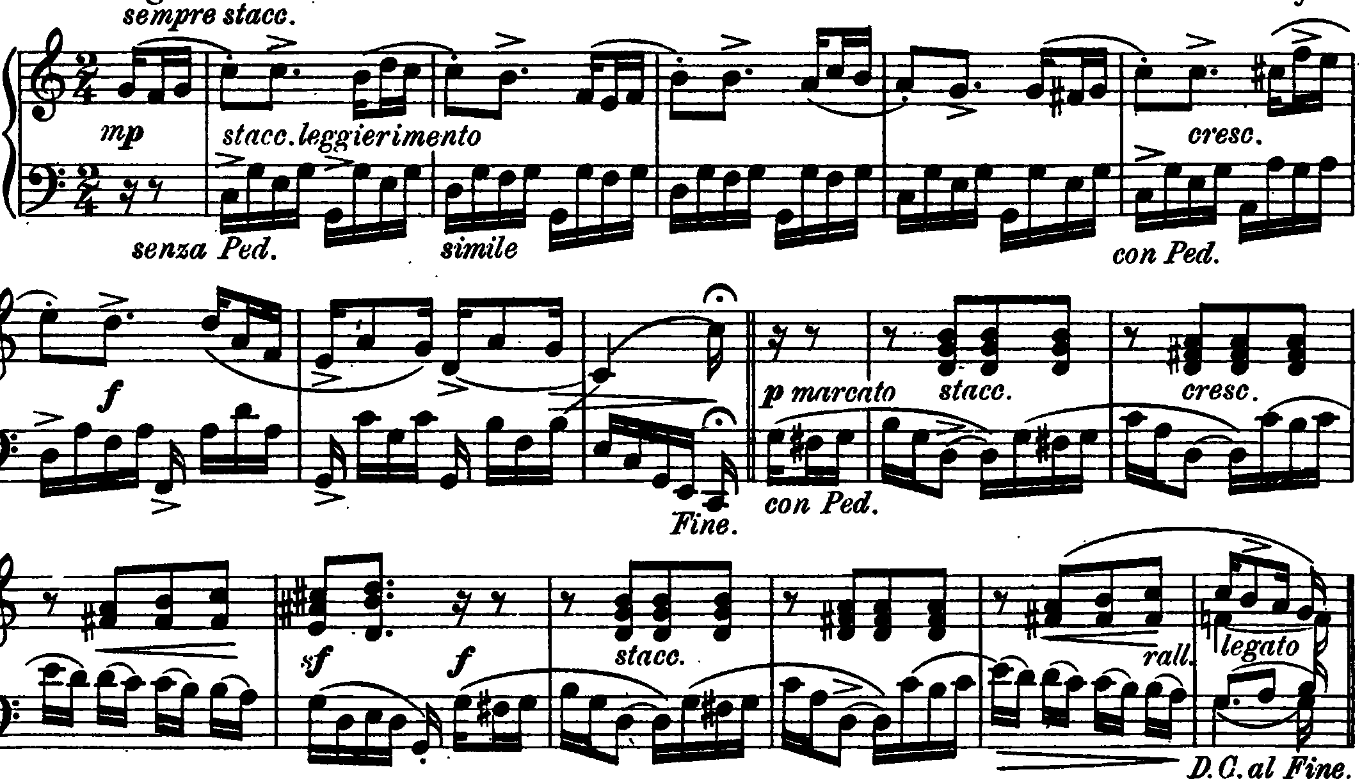
C. Knayer.



3. Portugiesischer Fado.

Allegro.

C. Knayer.



4. Notturnino.

Gondellied.

Andante.

C. Knayer.



5. Serenade.

Allegretto con moto.

C. Knayer.



6. Liebeslied.

Andante. *Languendo.*

C. Knayer.



7. Volksfest.
(Jahrmarkt.)

Vivace. *Ausgelassen.*

C. Knayer.



8. Berceuse.

Andante. 𝅗𝅥.

C. Knayer.



XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Fräulein L. SCHUMACHER, Stuttgart, gewidmet.

SÜDLICHES VOLKSLEBEN.

1. Französisches Tanzlied.

C. Knayer.

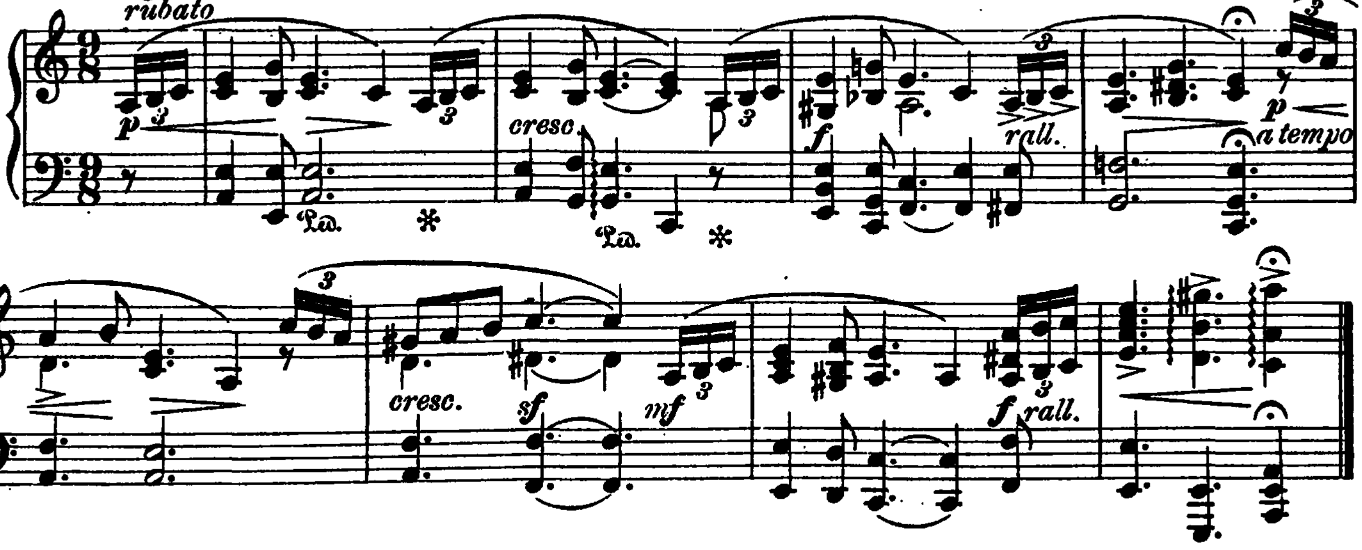
Andantino.



2. Ein Straßenruf.

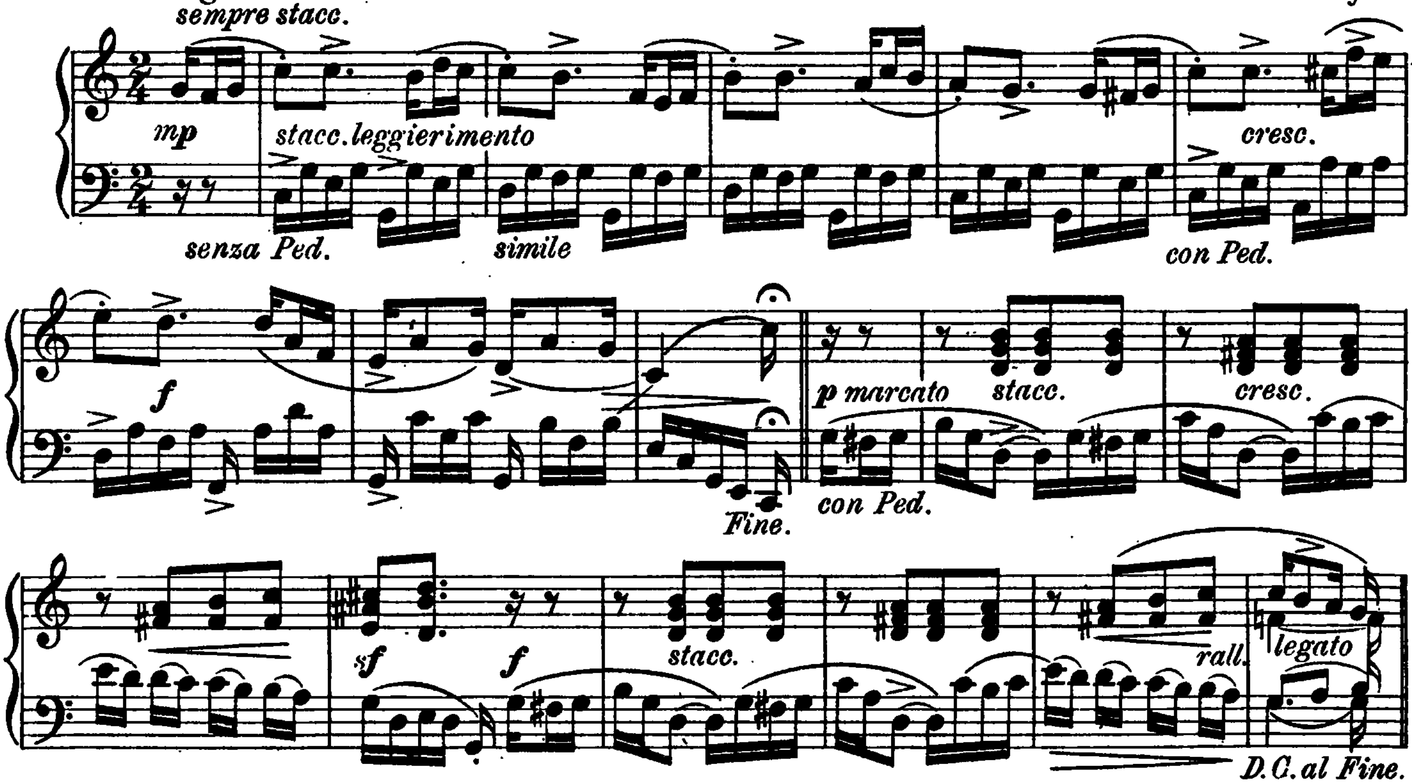
Allegretto malinconico.

C. Knayer.



3. Portugiesischer Fado.

Allegro. C. Knayer.



4. Notturnino.

Gondellied.

Andante. C. Knayer.



5. Serenade.

Allegretto con moto.

C. Knayer.



6. Liebeslied.

Andante. *Languendo.*

C. Knayer.



7. Volksfest.
(Jahrmarkt.)

Vivace. *Ausgelassen.* — C. Knayer.



8. Berceuse.

Andante. — C. Knayer.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1911 Heft 22

Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Akustische Musiksäle.[1]

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee).

Es gibt kaum einen Musiker, der nicht schon unter „schlechter Akustik", „schlechter Hörsamkeit" eines Raumes zum Musizieren gelitten hat. Daß hier stärkere Stimmen und Massen von Stimmen, also zumal Chöre, durchaus günstiger daran seien, als zartere Stimmen, wird sich aus dem Folgenden als zweifelhaft oder als der Einschränkung bedürftig erkennen lassen. Und gerade für Chorproduktionen muß häufig ein Saal erst gesucht, hergestellt, angepaßt, muß die Aufstellung der Sänger überlegt werden und dergleichen mehr.

Dazu dann das Rätselvolle der hierhergehörigen Erscheinungen. Man kauft etwa in einem großen Musiksaal einen teuren Platz vorne, um besser zu hören, vielleicht auf Grund der akustischen Erfahrung, daß im Freien auf mehr als 20 oder 30 m Entfernung das deutliche Vernehmen von Worten aufhört; tatsächlich aber ist man wohl schlimmer daran, als die „Billigen" ganz hinten. Oder: Sänger usw. produzieren ihren Ton leichter bei „vollem Haus" und merken auch sonst, daß eine „Ausstopfung" des Saales mit weichen Stoffen gut akustisch wirkt, haben jedoch daheim im Studierzimmer mit allen schweren Teppichen, Gardinen usw. aufgeräumt.

Und beschäftigt man sich mit der Sache nur einigermaßen näher, so trifft man auf eine solche Misere im „Raumbau" und in der Raumbehandlung, daß sich nun einmal eine gründliche Erörterung der Angelegenheit lohnt, und daß unser jetziger Versuch dazu dem Leser auch zumuten darf, uns erst einmal durch einige physikalische Erfahrungen hindurch zu folgen, welche stark abzukürzen unser Raum notwendig und reichliche Literatur leicht macht.

Der Schall durchläuft in einer Sekunde ungefähr 340 m. Trifft er auf eine Wand, so wird er mehr oder weniger „reflektiert". Dieser Reflex kann rasch „ersterben", kann aber auch sehr lebendig weiterlaufen, sogar noch von einer zweiten Wand zurückgeworfen werden usw. Insoferne nun dadurch ein Schall zum zweiten Male hörbar wird, sein Reflex also bis zu einem Hörer dringt, statt schon vorher zu enden, wird er zu einem „Widerhall". Dieser kann unmerklich bleiben, entweder weil er zu schwach ist, oder noch aus einem anderen Grunde.

Liefe der Schall so schnell wie das Licht, so würde der Umweg, über den der Reflex zum Hörer kommt, keine merkliche Zeit verbrauchen — gleichwie wir das Spiegelbild jemandes gleichzeitig mit ihm selbst sehen. Dann würde der Widerhall den Urschall verstärken, nicht verdoppeln. Ist jener Umweg klein, so merken wir das Nachklappen nicht; erst bei größerem Umweg wird es merklich und störend. Daraus ist leicht zu folgern, daß dieser Unterschied von der Entfernung der Reflexionswand abhängt — für uns also von der Größe des Saales, in welchem musiziert wird, sowie von der Stellung des Musizierenden und des Hörenden im Saal.

Nur noch eine Verschiedenheit soll uns kurz aufhalten. Können wir immer nur eine beschränkte Anzahl von Tönen nacheinander unterscheiden (durchschnittlich 9 in der Sekunde), so dürfte dies für höhere Töne etwas leichter, für tiefere etwas schwerer sein. Ein und dieselbe Koloratur kann im Sopran aufs deutlichste perlen und im Baß unklar verschwimmen.

Wir kennen jetzt den Widerhall und wissen: er bleibt eventuell unmerklich, entweder weil er zu schwach ist, oder weil er sich, wenn die Reflexionswand nahe ist, zu rasch einstellt. In diesem Falle wird nicht er selbst, wohl aber sein Produkt: die Verstärkung, merklich. Er selbst wird merklich, wenn er, von einer entfernteren Wand kommend, sich erst etwas später einstellt. Hier sind wieder zwei Fälle möglich.

Entweder setzt der Reflexton schon *während* des ursprünglichen Tones ein, so daß wir seinen Ansatz gar nicht, seinen Anfang nur als Verstärkung und erst sein Ende als eine Erneuerung oder Fortsetzung oder Wiederholung des Urtones hören. Oder aber der Reflexton setzt erst *nach* dem Aufhören des Urtones ein, verstärkt ihn nicht, sondern wiederholt ihn bloß, läßt uns also zweimal den Ansatz des fraglichen Tones hören.

In jenem Falle nennen wir den Widerhall einen *Nachhall*; in diesem Falle nennen wir ihn einen *Wiederhall* oder ein *Echo*. Eine musikalische Produktion würde durch diese letztere Erscheinung, ein so fröhliches Spiel sie anderswo sein mag, lächerlich gemacht werden; aber schon die erstere genügt meist, um uns das Musizieren und das Hören mehr oder weniger zu verderben.

Betrachtungen und Rechnungen, die uns hier nicht aufhalten sollen, zeigen einen störenden Nachhall bereits dann, wenn die Entfernung der Reflexwand gegen 9 m beträgt. Bei einer solchen Raumweite auch nur nach *einer* Dimension kann das Uebel beginnen, während bei Weniger der Nachhall nur als Verstärkung wirkt.

Dadurch ist eine Grenze zwischen *Kleinraum* und *Großraum* gegeben. Dort gilt's lediglich Verstärkung, hier

[1] *Anm. der Red.* Wir hatten uns mit der Frage der Akustik bereits in Heft 14 dieses Jahrgangs beschäftigt.

Verstärkung und Nachhall. Also müssen diese beiden Arten von Räumen teils gleich, teils verschieden behandelt werden.

Somit ist vor allem bestätigt, was man längst weiß oder wissen soll, aber zu wenig beachtet: kleinere Räume sind akustisch günstiger als größere, aber nicht schlechtweg; namentlich kann ein wenig mehr als 9 m weiter Raum *bereits* ungünstig, ein beträchtlich weiterer Raum *noch* günstig sein oder günstig gemacht werden.

Verstärkung ist wohl immer erwünscht, namentlich für zartere Stimmen. Im Kleinraum kann sie geschehen, ohne daß sie zum störenden Nachhall wird; im Großraum ist alle Vorsicht gegen ihre Verwandlung in einen solchen Nachhall nötig. Der Kleinraum, zumal das Studier- und Uebungszimmer für den Gesang, scheint einer Verstärkung weniger zu bedürfen, als der Großraum, zumal für fertigen Vortrag. Aber die studierende und übende Sängerin hat noch mehr als die fertig vortragende, den Wunsch, „sich zu hören". Sie verträgt es nicht, daß ihr Studierzimmer und vielleicht auch der Salon, in welchem sie vorsingen soll, mit Gardinen, Teppichen usw. verhängt ist, und räumt derlei womöglich weg. Warum?

Die Kraft der Reflexe hängt auch von der Beschaffenheit der Wand ab, welche sie entstehen läßt. Rauhes, Lockeres, Poröses schwächt sie; Glattes, Festes, Dichtes stärkt sie. Darin sind die „Schallstrahlen" den „Lichtstrahlen" gleich. Wie für diese, so wirkt auch für jene die Marmorwand „spiegelnd", die Draperie „dämpfend". Wer seinen Ton vergrößern will, sucht glatte Wände und stellt sich vielleicht sogar in einen „akustischen Spiegelsaal"; wer seinen Ton vor einem Zusatz bewahren will, sei es eine Verstärkung oder ein Nachhall, sucht weiche Füllungen.

So haben wir das weitere Leben eines Tones oder vielmehr eines Schallstrahles bei seinem Auftreffen auf eine Fläche in der Hand und verfügen dadurch über Verbesserung und Verschlechterung einer Raumakustik. Es handelt sich um die zwei Fälle: Dämpfung oder aber Kräftigung eines Tones; Verkürzung oder aber Verlängerung seines Lebensfadens. Der zweite Fall kann in Räumen von jeglicher Größe erwünscht sein, der erste für unsere Zwecke wohl nur im Großraum.

In einer einmal gegebenen Räumlichkeit treiben wir auf diese Weise eine „akustische Orthopädie". Hierher gehört schon das allbekannte Streben nach „vollem Haus"; denn die den Saal füllenden Personen verkleinern den Raum und bilden unebene, weiche Flächen, welche an Stelle der glatteren, härteren Flächen des Saales die Reflexe und somit den Nachhall schwächen. Hierher gehört weiterhin ein sehr mannigfaches Rüstzeug, welches für die Dämpfung des Tones im Großraum zur Verfügung steht, gleich der Dämpfung im Klavier bei unberührtem Pedal.

Indessen wird dieses Rüstzeug allzu wenig verwertet und der typische Konzertsaal allzu wenig mit akustischen Vorzügen ausgestattet. In der Fachliteratur gibt es Uebersichten über die größere und geringere, hier also mehr und minder schädliche Reflexwirkung der verschiedenen Wandflächen, wie sie der Innenarchitekt anbringen kann. Er soll uns *nicht* mit glattem Putz und am wenigsten mit poliertem, also „spiegelndem" Stein kommen, auch nicht mit gleichförmigen, ununterbrochenen Flächen; vielmehr nützt er uns durch rauhen Putz und durch jegliche Gliederung, Profilierung, Reliefierung der Wand.

Vor einiger Zeit ist ein Architekt, der verstorbene Stuttgarter Heinrich Dolmetsch, nach jahrelangen Studien und Versuchen auf die Idee einer Inkrustation mit Kork, also einem besonders rauhen, aber weichen, lockeren, porösen Stoffe geraten. Er nennt seinen Rauhputz mit Korkteilchen „Auris" und hat sein Patent sowie sonstige Kunstgriffe in der neuen Markuskirche zu Stuttgart verwertet, anscheinend mit bestem Erfolg (siehe die Zeitschriften „Die Kirche" VI/3, S. 85, und „Christliches Kunstblatt" 41/2, Februar 1909).

Am einfachsten und ästhetisch richtigsten ist wohl die Anwendung irgend welcher Gewebe, „Textilien", zum Verkleiden der einen Raum umschließenden Flächen, also zunächst die Bespannung mit Fuß- und Wandteppichen. Am allergünstigsten sind wohl faltige Plüschdraperien. Ein recht primitives, jedoch anscheinend sehr erfolgreiches Mittel sind Netze mit nicht zu weiten Maschen. Man spannt sie entweder wagrecht zwischen den Hörern und der Decke oder lotrecht vor einer Wand, zumal der dem Sänger oder Spieler usw. gegenüberliegenden, der Rückwand, die ja wegen ihrer meist weitesten Entfernung von der gerade besonders auf sie gerichteten Schallquelle die schädlichsten Reflexe gibt. *Doppelte* Verkleidungen wünschenswert!

Dies also die Dämpfungsmittel. Sie haben auch noch den Vorzug einer optischen Schönheit. Unsere gewöhnlichen Konzertsäle leiden ja recht sehr an einer nüchternen Kahlheit, die durch einiges Gold kaum sympathischer wird. Anscheinend stammen sie von den großen Prunksälen der aristokratischen Gesellschaft aus Barock und besonders Rokoko ab, nicht jedoch von den mäßigeren mittelalterlichen Räumen, in denen die Wandverkleidung durch Teppiche sozusagen selbstverständlich war. Der neueste Aufschwung der Textilkünste, der auch den Gobelin wieder zu Ehren bringt, könnte den typischen Konzertsaal nicht nur akustisch, sondern auch optisch verbessern, sagen wir sogar: vertraulichen.

Dem der Dämpfung entgegengesetzten Zwecke dienen die entgegengesetzten Mittel. Alles dort zu Vermeidende wird nötig, wenn die Reflexe nicht gebrochen, sondern gekräftigt werden sollen. Also nichts Textiles, kein Rauhputz — und um so glatterer, spiegelnderer Stein! Für den Kleinraum sind wir an der Hand jener teppichfeindlichen Sängerin über die Sache klar. Wir „heben die Dämpfung".

Sollen und dürfen wir die Dämpfung aber auch im Großraume „heben"? Hier scheint ja eine Verstärkung des Tones um so nötiger zu sein, je größer der Raum ist. Wer von einem Redner weiter als 20 oder 30 m entfernt ist — also jeder Inhaber eines rückwärtigen Platzes in einem größeren Saale —, kann den Schall als solchen nicht mehr deutlich genug vernehmen. Aber wenn wir diesen durch kräftigere Reflexe verstärken, so verspäten sie sich infolge der über 9 m betragenden Entfernungen und stören den nächsten Schall! Was tun?

Hier gibt es ein Mittel, das jedem verständlich und vertraut sein kann, anscheinend aber für unsere Zwecke nicht genügend verstanden und verwertet wird. Rufen wir in die Ferne, so helfen wir uns, indem wir die Hände trichterförmig vor den Mund halten oder gleich einen veritablen Trichter als Sprachrohr ansetzen — natürlich nicht so, daß wir in den Trichter hinein, sondern so, daß wir aus ihm heraus sprechen. Je glatter seine Wände, desto besser.

Wollen wir also z. B. eine zartere Singstimme oder selbst ein schlichteres Orchester in einem zu großen Raume verstärken, so lassen wir sie aus einem glattwandigen Trichter heraustönen. Das heißt: wir umbauen das Podium mit einer Raumform, die zum Publikum hin weiter, vom Publikum weg enger ist, und deren Begrenzungsflächen „spiegeln", also eine „akustische Orthopädie" in einem der obigen Orthopädie entgegengesetzten Sinne bekommen.

Die Form dieses Trichters kann dann eine Nische oder dergleichen sein; seine Größe darf allerdings nur gering sein, d. h. weniger als 9 m Wand- und Deckenabstand vom Vortragenden. Je rechtwinkeliger und ausgedehnter sie ist, desto größer wird auch wieder die Gefahr des Nachhalles. Steht dann der Vortragende weit vorn, so hinken ihm die Reflexe von der Rückwand, etwa sogar auch von Decke und Seitenwänden, nach; steht er weit rückwärts, wie z. B. ein Schauspieler im Hintergrunde der Bühne, dann wird die Entfernung vom Hörer zu groß und mancher Reflex an den Vorderflächen dieses Aktionsraumes zu gefährlich.

Der Verstärkung aber dient außer den Formen des Raumes und seiner Flächen ein weiteres, musikalisch all-

bekanntes Mittel. Wäre der Rufende nur ein Mund oder dergleichen, so würde sein Schall schwach sein. Er ist aber auch Kopf und Leib, insbesondere Brust; und diese wirken ebenso, wie für die Geigensaite der Geigenkasten: d. i. durch *Resonanz*. Sie verstärkt den sonst zu schwachen Ton. Gleiches können wir dem Tone, der in einem Raume wirken soll, verschaffen: wir behandeln die der Schallquelle nahe Wand als Resonanzboden. Dazu dient wohl am besten das Holz, wie es sich hiefür schon bei Geige und Klavier bewährt hat, und wie wir es für die Raumakustik besonders bei Kirchenkanzeln verwendet sehen.

Wir verkleiden also die Vortragsnische mit Holz, eventuell mit einem ihm an Elastizität gleichkommenden Material; seine Oberfläche sei glatt, am besten poliert oder lackiert. So bekommen wir außerdem noch die optischen Schönheitsvorteile der „Boiserie", der Täfelung. Ihr akustischer Nutzen ist freilich im Kleinraume spürbarer als im Großraum, und kann dort sogar eine um so prachtvollere Wirkung erreichen, als ein Kleinraum sich gänzlich mit solchen Resonanztafeln verkleiden läßt.

Im Großraume hingegen würde diese Gesamtverkleidung nur zum Teile nützen, zum Teile jedoch schaden. Die Resonanzverstärkung in der Nähe des Vortragenden nützt für den ganzen Saal und Hörerkreis; die in der Nähe eines Hörers nützt diesem und schadet den entfernteren Personen; die von allen entfernte schadet allen. Namentlich die Decke und die Gegenwand des Saales würden also *nicht* mit Holz zu verkleiden sein.

Eines näheren Eingehens bedarf die Behauptung, daß Resonanzkörper ein störendes Surren und Summen von sich geben können. Namentlich soll dies bei den Bänken und Stühlen mit ihrem Holz und Rohr der Fall sein. Dieser Umstand würde sich mit den von dort ausgehenden Nachhall-Reflexen verbinden, um den Wunsch nach möglichster Füllung der Sitze mit Publikum zu verstärken.

Physikalisch ist ein solches Surren und Summen wohl nur als „Eigenton" des Körpers zu deuten. Für unsere Praxis ergeben sich zwei Folgerungen: erstens bei jeglicher Ausstattung eines Saales eigentönende Gegenstände zu vermeiden, und zweitens, wenn solche unvermeidlich waren, ihre Wirkung zu hemmen — sei es durch Textilien oder sonstwie.

Am schlimmsten wird es, wenn den „Eigenton" des Körpers ein gleicher Ton von unserer Schallquelle trifft und somit kräftigt. Es ist dies die Erscheinung des „Mittönens". Lassen wir vor einem das a als Eigenton enthaltenden Körper etwa die Skala c usw. erklingen, so wird sie bei a eine unerwünschte Akzentuierung und wohl auch Klangverschlechterung bekommen. Derartig klirrende Fenster sind ein besonderes Leid von Organisten. Wieweit Nischen u. dergl. in dieser Weise stören können, ist wohl erst noch zu untersuchen.

Da jeder Klang aus Teiltönen, d. i. Grundton und Obertönen, besteht, so kann das Mittönen nicht nur jenen, also den für die Tonhöhe entscheidenden Hauptbestandteil, sondern auch einen oder mehrere Obertöne begünstigen und dadurch die Klangfarbe, unter Umständen sogar die Tonhöhe, verändern. — Es bedarf aber gar nicht erst solcher Besonderheiten, um dem Raumakustiker eine theoretische Ergründung und praktische Ueberwindung alles Eigentönens ans Herz zu legen.

Wir kehren zurück zu unserem Wunsche, daß der oder die Vortragenden aus einem resonanzreichen Raumteil in einen resonanzarmen Raumteil für die Hörer hineinwirken mögen. Wir kehren noch weiter zurück zu dem Wunsche, daß die Schallquelle aus dem Winkel eines konvergenten Raumteiles heraustönen möge. Wir ergänzen ihn jetzt durch den Wunsch, daß sie nicht in den Winkel eines konvergenten Raumteiles hineintönen möge. Das heißt: scharfe Ecken im Hörerraume schaden, da sie die Reflexe vielfach und kreuzweis springen lassen, und sind abzustumpfen oder abzurunden. Namentlich ein wölbender Uebergang von Wand zu Decke ist bereits empfohlen worden.

Im Gegensatze zu solchen kleinen Rundungen kann man alle großen Rundungen für schädlich erklären, sofern es sich nicht um einen Kleinraum, einschließlich der Podiumsgegend in einem Großraum, handelt. Für den letzteren oder wenigstens für seine Hörer-Abteilung ist jeglicher *Zentralbau* ungünstig, zumal mit kreisförmigen Durchschnitten, während polygonale Durchschnitte als etwas weniger schlimm gelten. Begreiflicherweise ist der Hörer am Rand irgend eines Zentralbaues günstiger daran, als in seinem Zentrum (oder in einem Brennpunkt einer Ellipse). Hier kreuzen sich die Reflexe von allen Seiten her und bilden die unerträglichen „Konzentrationspunkte".

Die Schäden des Zentralbaues verringern sich nach dem Gesagten in dem Maße, als von ihm nur ein Ausschnitt genommen wird. Der Halbkreis, in dessen Mittelpunkt die Schallquelle wirkt, ist günstiger, als der Vollkreis, aber doch noch so gefährlich, daß er etwa einem Viertelkreise weichen soll, dessen Ecken auch noch auszugleichen sind.

Weitaus am günstigsten ist der *Langbau*, also das langschmale Rechteck mit geringer Höhe. Doch auch in ihm variiert noch die akustische Gunst seiner verschiedenen Stellen. Vorteilhaft sind die an einer ebenen Gegenwand, leidlich die an den übrigen Wänden, unvorteilhafter die hinter dem Vortragenden und hinter Pfeilern u. dergl., am unleidlichsten die vor der Mitte. Nur daß diese Mängel des Langbaues leichter zu überwinden sind, als die des Zentralbaues.

Selbst ein sehr weitgestreckter Langbau läßt sich noch gut akustisch gestalten und verbessern. Dazu kommt die Leichtigkeit, einen solchen Raum durch eine auf die Schallrichtung senkrechte Zwischenwand oder Verhängung zu verkleinern — etwa auch umgekehrt zwei Räume so nebeneinander zu legen (in einer, nicht in zwei Achsen), daß sie durch Wegnahme ihrer Verbindungswand in einen einzigen zusammengezogen werden können.

Die Wahl der Größe des Saales hängt auch von der Gattung des Vorgetragenen, insbesondere von der Anzahl der in der Sekunde produzierten Schälle und von ihrer Dauer ab. Je zahlreicher und kürzer sie sind, einen desto kleineren Raum verlangen sie. Es lassen sich dafür Einzelberechnungen anstellen; wir begnügen uns, im übrigen auf die Literatur verweisend, mit folgendem Ueberblick.

Kleinraum und Großraum schieden wir, mit der Grenze von etwa 9 m Weite, hauptsächlich nach der Erwägung, daß etwa in der Sekunde vier Silben à $1/8$-Sekunde gesprochen werden, mit vier Pausen von zusammen ebenfalls $1/2$-Sekunde. Musikalisch entspricht dem ein Andante mit vier Vierteln in der Sekunde (M.M. = 60). Je mehr Pausen dann zwischen den Tönen bleiben, oder je mehr staccato die Viertel genommen werden, desto deutlicher tritt der Nachhall in den Pausen hervor, desto vorsichtiger muß man mit den Dimensionen des Saales sein. Oder: Staccato paßt mehr für kleinere Räume, zumal es ja eher in schnellen als in langsamen Noten gebracht wird; und das stimmt wieder mit der simplen Erwägung, daß der leichtfüßige, hüpfende, fröhliche Charakter des Staccato besser für die Intimität eines kleineren, als für die Wucht eines größeren Raumes paßt.

Diesem schmiegt sich eher das Legato an. Bei ihm fällt der Nachhall in die Töne selbst hinein; und dies schadet zwar auch, macht den Klang unrein, ist jedoch noch eher zu überwinden, zumal bei stärkerem Klang. Was wiederum mit einer simplen Erwägung stimmt, nämlich der, daß Starkes besser in die Weite, Schwaches eher in die Enge taugt.

Mag jedoch ein Ton auch noch so legato genommen, noch so mild angesetzt und noch so gleichmäßig „durchgesponnen" werden (wie es seine Schönheit erfordert): ein Unterschied bleibt doch zwischen seinem Ansatz und seiner Fortführung. Jener bestimmt auch den Ansatz des Nachhalles. Außerdem bleiben noch Verschiedenheiten zwischen den Gattungen der Instrumente übrig.

Ansatz und Fortführung eines Tones lassen sich am gleichmäßigsten vermitteln bei den Streich- und den Blasinstrumenten. Zu letzteren gehört auch die menschliche Stimme. In dem Maße jedoch, wie diese mit dem Worte zu tun hat, tritt auch der Tonansatz hervor. Am deutlichsten geschieht dies bei allen Zupf- und Hammerinstrumenten, einschließlich der Schlaginstrumente. Mögen da Bau und Behandlung des Instrumentes noch so günstig für Ansatz, Fortführung und Ausgleich wirken: der Ton fällt doch sofort nach seinem Anschlagen beträchtlich ab, und wir hören eine gleichmäßige Fortsetzung mehr nur mit unserer Phantasie in den Ton hinein.

Dies gilt vor allem von dem Klavier und sodann von allen übrigen „Harfeninstrumenten" weitesten Sinnes. Sie wirken fortwährend mit einem partiellen Staccato, lassen demnach den Nachhall und zumal seinen Ansatz deutlicher eingreifen, als bei den Streichern und Bläsern. Folglich würden diese mehr für größere Räume taugen, alle ihnen so entgegengesetzten Instrumente hinwieder mehr für kleinere, wenn dem nicht zum Teile die andersartige Stärke entgegenstünde, die natürlich das Streichquartett in die „Kammer", die Pauke in den Riesensaal verweist. Aber gerade das Klavier hat seine lärmende Behandlung nicht zuletzt der Vergrößerung unserer Musiksäle zu verdanken und ist doch nicht nur nach seiner Klangweise, sondern auch nach der hier auseinandergesetzten Akustik ein „Kammerinstrument".

Unsere Betrachtung führt uns immer mehr von der Akustik des Raumes zur Akustik der Schallquelle, also zu dem Verhalten des Musikers und auch seines Hörers. Für diesen ist es nicht gleichgültig, wohin er sich setzt, und für jenen nicht, wie er seinen Ton produziert. Die zwei großen Anforderungen an diesen: milder Ansatz und gleichmäßiges Durchspinnen, ergeben sich nun auch akustisch. Zu ihnen tritt endlich besonders die Notwendigkeit seiner bestmöglichen Qualität hinzu.

Jeder musikalische Ton soll gut „tragen", gut „tragfähig" sein. Auf das gehen die Bemühungen der Geigenbauer und die der Lehrer für Geigenspiel und für Gesang aus. Eine andere Frage ist die, ob wir das Wesen der Tragfähigkeit gut genug erkennen, um über sein Verhältnis zur Akustik genügend Bescheid zu wissen.

Daß unter sonst gleichen Verhältnissen stärkere Töne weiter „tragen" als schwache, liegt auf der Hand. Dagegen kann jeder Musiker wissen, daß mit manchem in der Nähe kräftigen Tone für die Ferne nichts anzufangen ist, während ein gutes Pianissimo die fernste Ecke beherrscht. Woher diese Paradoxie?

Ferner haben hohe Töne als solche vor tiefen einen Vorzug der Stärke und wohl auch der Tragfähigkeit; wir erhöhen unsere Stimme, wenn wir weithin rufen. Demnach würden es der Sopran usw. gegenüber den Männerstimmen, zumal dem Baß, auch akustisch leichter haben; wie weit eine größere Breite oder Fülle des Basses und Altes dies ändert, fragt sich noch.

Noch mehr fragt es sich, ob helle Klangfarben vor dunkeln den Vorzug haben, wie es zunächst scheint. Im allgemeinen dürfte dies richtig sein. Wenn durch Untersuchungen gefunden worden ist, daß der Vokal o länger nachhallt, als der Vokal i, so mag dies wieder auf eine größere Breite und Fülle des o zurückgehen und mag den Gesangslehrer ermuntern, in der Ausbildung seiner Schüler und besonders Schülerinnen schon anfangs den Vokal o und wohl auch den Vokal u nicht zu vernachlässigen. Vielleicht stellt sich schließlich heraus, daß für Sopran und Tenor mehr auf dunkle, für Alt und Baß mehr auf helle Klangfarbe zu halten ist.

Aber die Hauptfrage liegt für uns wohl in der etwaigen Veränderung der Beschaffenheit eines Tones mit seiner Entfernung. Besteht ein Ton aus verschiedenen Bestandteilen von verschiedener Stärke, so ist zu vermuten, daß die schwächeren von ihnen zwar in der Nähe, nicht aber in der Entfernung sich halten und hier vor den stärkeren schwinden. Insbesondere die Reflexe greifen auf solche Weise in den Ton ein, und bei ihrem „Ersterben" hält sich zuletzt nur mehr das Stärkste. In zweifachem Sinn können wir für unsere Zwecke von Tonbestandteilen sprechen.

Erstens verbinden sich Geräusch und Klang. Ein schlechter Gesangs- oder Instrumentalton hat viel Geräusch bei sich. Greifen wir nun der Frage nicht vor, ob Geräusch oder Klang stärker, eventuell tragfähiger zu sein pflegt, so gilt doch folgendes: Ist das Geräusch stärker, so schwindet in die Ferne der Klang immer mehr, und es bleibt nur mehr jenes, also ein hier unbrauchbarer Eindruck. Ist der Klang stärker, so schwindet bald das Geräusch, aber es bleibt nur ein Teil des ursprünglichen Ganzen, also etwas Geringeres, als ohne Geräusch da sein könnte.

Wenn hingegen der musikalische Effekt auch vom Geräusch abhängt, dann wird dessen Schwinden in der Ferne den Effekt verderben. Dies ist der Fall beim Sprachgesang (im Gegensatze zu Vokalisen). Er soll „Ton und Wort verbinden", d. h. hauptsächlich mit den Konsonanten, also mit Geräuschen, zurechtkommen. Nun geht's wie vorhin: ist Geräusch stärker, so schwindet bald der Klang und hinterläßt Unmusikalisches; ist Klang stärker, so „versteht man nichts", und außerdem war nur ein Teil des ursprünglichen Ganzen Klang und hält also nicht so weit vor, wie wenn das Ganze Klang gewesen wäre.

Hier liegt das schwierigste Problem der Tragfähigkeit. Nur die bestmögliche Ausbildung sowohl des Geräusches, zumal also der Konsonanten, wie auch des Klanges, rettet den Sprachgesang vor den akustischen Gefahren. Nun zeigen musikalische wie akustische Erfahrungen immer mehr, *daß in der Herausarbeitung der Konsonanten nie genug getan werden kann.* Gerade der Vollklang eines Vokales erstickt den ihm folgenden Konsonanten im Nachhalle; je vokalisch besser ein Sänger singt, desto schlechter versteht man die Konsonanten. Deren berüchtigt gewordene Bevorzugung in der „neuen" oder in der „Bayreuther" Schule ist auch akustisch geboten.

So haben wir unser „akustisches Paradoxon": je größer und unakustischer ein Saal, desto schädlicher kann die Stimmverstärkung des Redners werden durch die nun ebenfalls verstärkten Nachhalle und insbesondere durch deren schädliche Wirkung auf das Hören der Konsonanten.

Zweitens: Ein Klang besteht auch aus Teiltönen, d. i. dem Grundton und den Obertönen. Diese tragen wesentlich zu seiner Klangfarbe bei. Sie sind zunächst schwächer, als der Grundton, müssen also deshalb in der Ferne und auf Reflexwegen immer mehr gegen den Grundton zurücktreten, so daß dieser schließlich die ihm nötigen Ergänzungen verliert und dem Stimmgabel- oder Flageolett- oder Flötenton ähnlicher wird, als seiner beabsichtigten Anfangsgestalt. Daher wohl auch der „ätherische" Klang, mit welchem in einem entsprechenden Rundbau (Befreiungshalle zu Kelheim, Baptisterium zu Pisa u. dergl.) hineingesungene Akkorde verklingen.

Indessen ist doch noch anderes möglich; nur dürften hier erst neue Untersuchungen Klarheit bringen. Vielleicht halten sich in die Ferne und zumal auf den Reflexwegen manche Obertöne relativ besser als der Grundton, und verändern dadurch schließlich die Klangfarbe, so daß der beabsichtigte Effekt verderbt, wahrscheinlich ein „hohler" Klang hervorgerufen wird. Siegen die ungeradzahligen Teiltöne (1, 3, 5 usw.), so ist die Wirkung die des Klarinettentones; siegen die unharmonischen (9, 11, 13, 15 usw.), so wird der Ton klirrend u. dergl. mehr. Es kann sogar ein oder der andere Oberton ein spezifisches Mittönen finden, wie schon angedeutet; dann siegt er vielleicht über alle übrigen.

Ergebnis: Die „Tragfähigkeit" besteht darin, daß alle dem Klang nötigen Bestandteile von vornherein ihr Recht bekommen und so gegen die Unbill des akustischen Klimas geschützt werden. Ganz kurz: der Ton muß „voll" sein, „Fülle haben". Wie dies dann auf Gesangstechnik usw. anzuwenden ist, sagt uns der Spezialist.

Uns bleiben noch die eigentlich akustischen Anwendungen all des Gesagten, und diese sind jetzt schnell angedeutet. Wo am besten die Vortragenden und hinwider die Hörenden ihre Plätze nehmen, ergibt sich namentlich aus dem über Resonanz und Reflex Gesagten leicht. Wie gefährlich das Herausstoßen von einzelnen Fortissimotönen ist, zumal wenn keine Pause folgt; wie dieses Herausstoßen nicht an die Stelle eines phrasierenden Akzentuierens treten und wie trotz des am Phrasenende nötigen Decrescendo dieses Ende gerade wegen des nachhallenden Hauptakzentes nicht zu einem Verschlucken führen darf: derlei Folgerungen sind bald klar.

Sodann die Konsequenzen für den Raumbau zu kirchlichen Konzert- und Theaterzwecken! Daß derartige Räume, zumal Kirchen, meistens zu hoch sind, ahnten wir schon; jetzt freuen wir uns des Gedankens an das Viele, das im Raum und Ton durch niedrigere Decken gespart werden kann.

Das „unsichtbare" Orchester fürs Theater und vielleicht gar fürs Konzert hat hier die Bedeutung, daß sein Klang indirekter, d. h. reflektierter, zu uns dringt, als der des offenen Orchesters. Jenes ist also einerseits auf besonders tragfähiges Produzieren der Töne angewiesen, zumal bei den Violinen, anderseits auf eine Fürsorge für die ober ihm liegenden Teile der Decke: diese werden um so glatter und etwa auch resonanzreicher zu halten sein, je näher sie dem Orchester sind, und um so rauher und resonanzärmer, je entfernter.

Die Sünde des zu großen Konzert- und Theaterraumes ist bereits oft gerügt worden; H. Laubes Wort: „Monumentale Theaterbauten sind Unsinn", gilt nicht bloß wegen des Abbrennens. Unsere akustischen Erwägungen verstärken solche Warnungen. Daß die Operette einen kleinen, die Spieloper einen mittleren, die Große Oper einen größeren Raum braucht, leuchtet uns wohl am ehesten in Zusammenhang mit der Einsicht ein, daß der Größe des Raumes die Langsamkeit des Tempos proportional sein soll. Daß für eine Rauhung insbesondere an den Logenbrüstungen großer Zuschauerräume zu sorgen ist, liegt ebenfalls auf der Hand.

Daß besser in der Höhe die Töne von unten, als in der Tiefe die Töne von oben zu hören sind, ist großenteils aus der verstärkenden Reflexwirkung des Fußbodens zu begreifen und bedeutet einen Vorteil für alles Galeriewesen. Aber einer hochgelegenen Schallquelle kann hinwieder die Decke zugute kommen. Anwendung auf die Stelle in „Parsifal" I mit den „Stimmen von der mittleren Höhe des Saales her" und „aus der äußersten Höhe der Kuppel" liegt nahe.

Hier ist auch des Erfordernisses zu gedenken, daß ein Schall auf einen Raum beschränkt, also am Hinübertönen in andere Räume verhindert werde. Im tieferen Stockwerke hört man den Schall aus dem höheren Stockwerke weniger, als umgekehrt. Für Isolierzellen zu musikalischem Unterricht und Studium dürfte das entscheidende sein, Wände und Türen mit schlecht schalleitenden Füllschichten — etwa Werg — zwischen je zwei Wandplatten und Türplatten zu versehen. Bloße Türpolster und Gardinen scheinen sich wenig zu bewähren. (Empfehlenswert ist A. Spindlers „Schalldichtmachen von Türen und Telephonzellen", Berlin 1907, Verlag von Berg & Schoch, Preis 1 M.)

Und der Komponist? Er ahnt vielleicht nicht, wie sehr er unter dem Einflusse der vorhandenen Musikräume steht. Händels und Glucks getragene Art weisen auf weite, dagegen Haydns, Mozarts, Mendelssohns schnellfüßigere Art auf enge Räume. Daß für Sopran notenreicher zu schreiben ist als für Baß, und daß dann jener mehr den Kleinraum, dieser mehr den Großraum erfordert, verstehen wir nun auch leicht.

Ob schließlich für die große Oper und Symphonie im großen Haus ein vielfaches Orchestergewimmel ebenso gut paßt, wie für Bescheideneres im kleinen Haus: mit dieser akustischen Zweifelsfrage sei von einer Darlegung Abschied genommen, deren „großer Raum" immerhin eine Entschuldigung an all dem finden mag, was wir hier übergehen mußten.

Neue Beethoven-Studien.

Von MAX UNGER (Leipzig).

II. Beethovens Heiratsprojekt.

(Schluß.)

BESTIMMTES über die ganze Angelegenheit berichtet uns allein Wegeler in seinen Biographischen Notizen. Er gibt dort einen Brief Beethovens an ihn selbst wieder, der, aus Wien vom 2. Mai 1810 datierend, von seinem zweiten Abschnitt an folgenden Wortlaut besitzt:

„Du wirst mir eine freundschaftliche Bitte nicht abschlagen, wenn ich dich ersuche, mir einen Taufschein zu besorgen. — Was nur immer für Unkosten dabei sind, da Steffen Breuning mit Dir in Verrechnung steht, so kannst Du Dich da gleich bezahlt machen, so wie ich hier an Steffen gleich Alles ersetzen werde. — Solltest Du auch selbst es der Mühe werth halten, der Sache nachzuforschen und es Dir gefallen, die Reise von Coblenz nach Bonn zu machen, so rechne mir nur Alles an. — Etwas ist unterdessen in Acht zu nehmen; nämlich: daß noch ein Bruder früherer Geburt vor mir war, der ebenfalls Ludwig hieß, nur mit dem Zusatze: Maria, aber gestorben ist. Um mein gewisses Alter zu bestimmen, muß man also diesen erst finden, da ich ohnedies schon weiß, daß durch Andere hierin ein Irrthum entstanden, da man mich älter angegeben, als ich war. — Leider habe ich eine Zeitlang gelebt, ohne selbst zu wissen, wie alt ich bin. — Ein Familienbuch hatte ich, aber es hat sich verloren, der Himmel weiß, wie. — Also, laß Dich's nicht verdrießen, wenn ich Dir diese Sache sehr warm empfehle, den Ludwig Maria und den jetzigen nach ihm gekommenen Ludwig ausfindig zu machen. — Je bälder du mir den Taufschein schickst, desto größer meine Verbindlichkeit." —

Ich kann dem gleich die Erklärung dieses Briefes, die Wegeler in seinem „Nachtrag" mitteilt, wörtlich beifügen: „Die Auflösung des Räthsels fand ich in einem drei Monate nachher geschriebenen Briefe meines Schwagers St. v. Breuning an mich. In diesem heißt es: ‚Beethoven sagt mir alle Woche wenigstens einmal, daß er Dir schreiben will; allein ich glaube, seine Heiraths-Parthie hat sich zerschlagen, und so fühlt er keinen so regen Trieb mehr, Dir für die Besorgung des Taufscheins zu danken.'"

Es soll hier übrigens nicht unterdrückt werden, daß Wegeler in diesem seinen „Nachtrag" sich auf den Brief Beethovens als vom **10.** Mai 1810 datiert bezieht, doch darf man diesen Umstand wohl ruhig als ein Versehen hinnehmen — die Abschrift des Schreibens ist uns hier selbstverständlich bindender als jene von Beethovens Brief wahrscheinlich ganz unabhängige Bezugnahme.

Was waren nun die Gründe dieser „Zerschlagung" seines Heiratsplanes?

In der Hauptsache wird wohl die geringe Zuneigung, wenn nicht gar die Abneigung Therese v. Malfattis selbst daran schuld tragen. Gewiß ist Beethoven ihr mehr gewesen als ein bloßer Musikant; er war mit ihr, der ganzen Familie Malfatti und Gleichenstein in idealer Freundschaft verknüpft, die durch die Kunst nur noch edler und inniger wurde —, aber einer Verbindung des Mädchens mit dem Meister waren nicht bloß ihre Eltern, sondern auch Gleichenstein selbst entgegen, welch letzterer übrigens oftmals wegen seiner standhaften Indifferenz gegenüber den Beethovenschen Aufträgen an Therese seinen Vorwürfen begegnen mußte.

Wahrscheinlich aus der Zeit seiner Zurückweisung stammen einige andere Billetts an Gleichenstein. Da sich Gleichenstein im Jahre 1811 mit Anna v. Malfatti verheiratete, so kann seine Verlobung sehr wohl ins Jahr 1810 gefallen sein — wenigstens kann man den Anfang des nächsten Briefes leicht damit in Beziehung setzen:

No. X [1810 (Mai ?)]. (K. No. 147, Frühjahr 1808. Th. III, S. 167, 1811.)

„Pour mon ami Baron de Gleichenstein! Du lebst auf stiller ruhiger See oder schon im sichern Hafen — des Freundes Noth, der sich im Sturm befindet, fühlst du nicht — oder darfst du nicht fühlen — was wird man im Stern der Venus Urania von mir denken, wie wird man mich beurtheilen, ohne mich zu sehen — mein Stolz ist so gebeugt, auch unaufgefordert würde ich mit dir reisen dahin, — laß mich dich sehen morgen früh bei mir, ich erwarte dich gegen 9 Uhr zum Frühstücken — Dorner kann auch ein andermal mit dir kommen — wenn du nur aufrichtiger seyn wolltest, du verhehlst mir gewiß etwas, du willst mich schonen, und erregst mir mehr Wehe in dieser Ungewißheit, als in der noch so fatalen Gewißheit — Leb wohl, kannst du nicht kommen, so laß mich es vorher wissen — denk und handle für mich — dem Papier läßt sich nichts weiter von dem, was in mir vorgeht, anvertrauen."

Kommentare hierzu zu geben, ist wohl überflüssig, weshalb sogleich ein anderes mit diesem wohl zusammenhängendes Billett folgen soll:

No. XI [1810 (Mai ?)]. (K. No. 148, Frühjahr 1808. Th. III, S. 168, 1811.)

„Deine Nachricht stürzte mich aus den Regionen des höchsten Entzückens wieder tief herab. Wozu denn der Zusatz, du wolltest mir es sagen lassen, wenn wieder Musik sey? Bin ich denn gar nichts als dein Musikus oder der andern? — so ist es wenigstens auszulegen. Ich kann also nur wieder in meinem eigenen Busen einen Anlehnungspunct suchen, von außen gibt es also gar keinen für mich. — Nein nichts als Wunden hat die Freundschaft und ihr ähnliche Gefühle für mich. — So sey es denn, für dich armer B. giebt es kein Glück von außen, du must dir Alles in dir selbst erschaffen, nur in der idealen Welt findest du Freunde. — Ich bitte dich mich zu beruhigen, ob ich den gestrigen Tag verschuldet, oder wenn du das nicht kannst, so sage die Wahrheit, ich höre sie eben so gerne als ich sie sage — jetzt ist es noch Zeit, noch können mir Wahrheiten nützen — leb wohl — laß deinen einzigen Freund Dorner nichts von alle dem wissen." —

Ich habe hier noch hinzuzufügen, daß die Reise der Malfattis aufs Land der Ansicht durchaus nicht zu widersprechen braucht, daß Beethoven Theresen wirklich einen Heiratsantrag gemacht hat. Scheint doch die Familie, da ihr Beethoven in seinem Liebesbrief an einem frühen Morgen seinen Besuch auf eine halbe Stunde in Aussicht stellt, ihren Landaufenthalt nicht allzuweit von Wien und für einen tüchtigen Fußgänger, wie Beethoven es ja war, leicht erreichbar genommen zu haben. Sodann ist es durchaus nicht nötig, sondern eher der Annahme selbst widersprechend, daß nämlich Beethoven seine Bitte Wegeler erst n a c h einem an Therese gerichteten Heiratsantrage vorgebracht habe; viel einleuchtender erscheint es mir, daß er den Brief an Wegeler in freudiger Hoffnung auf ein gutes Gelingen seiner Absicht schrieb, worin er sich dann aber, nachdem sich seine „Heiratsparthie zerschlagen hatte", von Grund aus getäuscht sehen mußte.

Nohl ist der erste, der in seiner Beethoven-Biographie auf Therese v. Malfatti als den Gegenstand des Beethovenschen Heiratsprojekts hingewiesen hat. Ihm folgte u. a. auch Kalischer in seiner hier bereits angeführten Studie. Letzterer änderte sie jedoch neuerdings anläßlich der Herausgabe von „Beethovens sämtlichen Briefen" dahin, daß der Plan Beethovens aller Wahrscheinlichkeit Bettina Brentano betraf. Diese Meinung kann mit kurzen Worten auch ohne Rücksicht auf die hier gegebenen Ausführungen widerlegt werden. Kalischer meint in seiner Studie, daß jene bekannte Sibylle der romantischen Epoche „mit dem Tondichter gerade in jenen Zeiten 1809—10 in Wien sehr viel verkehrte". Demgegenüber ist es aber zur Genüge bekannt, daß sie die Bekanntschaft des Meisters erst im M a i 1810 machte, eine Tatsache, die wir nicht nur aus Beethovens (angeblichem) dritten Briefe vom August 1812 an Bettina erfahren, wo er in Erinnerungen schwelgend von dem „herrlichen Mairegen" — doch hier ohne Jahresangabe — spricht, sondern vor allem aus Bettinas eigener Feder an Goethe (am 28. Mai des fraglichen Jahres 1810). Zwar ist in diesem letzteren Schreiben auch weder Tag noch Monat des Zustandekommens ihrer Bekanntschaft mit dem Meister verzeichnet, aber hätte sie dem Dichterfürsten nicht bereits in einem früheren Briefe vom 15. Mai von Beethoven erzählt, den hochzupreisen sie sich nicht genug tun kann? Dieser letztere Umstand spricht aber zugleich gegen die Annahme, daß sie den Tondichter etwa bereits ganz am Anfang des Monats kennen gelernt hätte. Und das wäre, sollte man das Heiratsprojekt als Bettina betreffend aufrecht erhalten wollen, auch für sie unbedingt notwendig, da der bekannte Brief an Wegeler wegen des Taufscheines ja schon am 2. Mai abgefaßt worden ist. Da müßte denn ihre Bekanntschaft ausgesucht am 1. Mai stattgefunden haben, und es würde da doch ein mehr als absonderliches Licht auf Beethovens Liebesleben werfen, wenn er heute eine ihm sympathische, ja auf ihn im Augenblick den tiefsten Eindruck hinterlassende Dame kennen lernte und morgen bereits in der Absicht, sich mit ihr zu verehelichen, eiligst um seinen Taufschein schriebe. Zudem galt gerade der erste Mai für die Einwohner Wiens als ein Festtag, an dem sie in den Prater hin und in den Augarten zu strömen pflegten, wie das zufällig vom Tübinger „Morgenblatt" für jenes Jahr 1810 berichtet wird. Hätte sich Bettina gerade diesen Tag ausgewählt, um den Meister in seiner einsamen Wohnung auf der Bastei aufzusuchen? Hätte sie dann nicht mindestens einmal eine Andeutung auf den allgemeinen Festtag machen müssen? Genug! Man wird aus alledem erkennen können, daß Bettina Brentano für das Beethovensche Heiratsprojekt gänzlich außer Frage steht. Uebrigens muß hier noch hinzugefügt werden, daß durchaus nichts Authentisches überliefert worden ist, daß von einem Heirats a n t r a g e Beethovens die Rede sein kann, daß vielmehr nur von einem Heirats p l a n gesprochen werden darf und es erscheint uns nach den als No. IX und X gegebenen Briefen viel wahrscheinlicher, daß Beethoven den Antrag niemals an Therese v. Malfatti gestellt hat, sondern — wie Nohl das bereits vertritt — vielleicht infolge eines faux pas seinen im stillen gehegten Plan fallen lassen mußte. Auf die Ansicht, Bettina sei der Gegenstand seines Wunsches gewesen, ist wohl Kalischer durch die allerdings verdächtige, jetzt aber nicht mehr vorhandene Lücke in der Chronologie bestimmter Tatsachen vom Frühling 1808 bis Mai 1810 geführt worden, und da er nicht mit Thayer die Gräfin Brunswick als die „unsterbliche Geliebte" annimmt, vielmehr die „unsterbliche Geliebte" nicht mit der vom Meister zur Gattin auserwählten identifizieren kann, so bietet ihm eben noch Bettina, allerdings mit sehr gewagten Modifikationen, Ersatz dafür. Aber auch diejenigen, die von Thayer bis La Mara in der Gräfin Therese Brunswick die unsterbliche und zur Gattin ausersehene Geliebte in einer Person sehen wollen, werden sich unseres Resultates, daß Therese v. Malfatti an ihre Stelle gesetzt werden muß, wenig freuen, wenn sie auch das Verschwinden der letzteren Therese aus dem Jahre 1807, in dem sich die Brunswick-Affäre neuerdings abgespielt haben soll, erst mit Vergnügen konstatiert haben mögen. Hat also La Mara in ihrer Schrift: „Beethovens Unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunswick und ihre Memoiren" unabsichtlich bereits den Unmöglichkeitsbeweis gegen ihre eigene Ansicht erbracht, so fällt mit unserem Resultat auch noch der letzte Baustein des von Thayer nur infolge des Mangels an besserem Mörtel und Material so locker zusammengefügten Gebäudes. Denn daß der Meister zu einer Zeit, da jahrelanges Sehnen und Hoffen der Erfüllung entgegenging, noch eine dritte liebeseufzend verehrt habe — das anzunehmen, würde ihrer hohen Meinung von dem edlen Verhältnis Beethovens mit der Brunswick wohl von Grund aus widerstreben. — —

Der Verlust Thereses v. Malfatti hat dem Meister gewißlich tiefen Schmerz verursacht. Es möchte indes auffallen und Zweifel an der Tiefe seiner Zuneigung zu ihr erwecken, wenn man die Tatsache ins Auge faßt, daß sein Herz bereits nach ein paar Wochen — Ende desselben Monats Mai, in dem sich sein Projekt zerschlagen haben muß — für ein anderes Wesen, die schöne und phantasiereiche

Bettina Brentano, Flammen schlug. Die Erklärung hierfür gewähren eine ganze Anzahl Stellen seiner Biographen, von denen nur Wegeler zitiert werden soll: „Die Wahrheit, wie mein Schwager Stephan v. Breuning, wie Ferdinand Ries, wie Bernhard Romberg, wie ich sie kennen lernte, ist: ‚Beethoven war nie ohne eine Liebe und meistens von ihr im hohen Grade ergriffen [1].“ Sodann: „In Wien war Beethoven, wenigstens solange ich da lebte, immer in Liebesverhältnissen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, doch sehr schwer geworden wären [2].“

Aber am meisten wird das Selbstgeständnis Beethovens von dieser Ansicht überzeugen, das den ersten Brief an Bettine vom 11. August 1810 folgendermaßen einleitet [3]:

„Theuerste Bettine,
Kein schönerer Frühling als der heurige, das sage ich und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntschaft gemacht habe. Sie haben wohl selbst gesehen, daß ich in der Gesellschaft bin, wie ein Fisch auf dem Sand, der wälzt sich und wälzt sich und kann nicht fort, bis eine wohlwollende Galathee ihn wieder ins gewaltige Meer hineinschafft. Ja ich war recht auf dem Trockenen, liebste Bettine, ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Mißmuth ganz meiner Meister war; aber wahrlich er verschwand mit Ihrem Anblick, ich hab's gleich weg gehabt daß Sie aus einer andern Welt sind, als aus dieser absurden, der man mit dem besten Willen die Ohren nicht aufthun kann . . . — —“

Therese v. Malfatti verehelichte sich, wie uns Nohl (a. a. O. II. S. 532) berichtet, erst sieben Jahre später mit dem ungarischen Baron v. Droßdick. Sie soll aber ihren Mann nicht lange besessen haben — er starb wohl nach wenigen Jahren, worauf sie wieder in Wien und München lebte. Beethoven hat die Erinnerung an sie noch lange nicht aus seinem Herzen verbannen können. So führt Kalischer in seiner Studie mehrere Stellen aus Beethovens Tagebuch aus den Jahren 1812—1818 an, die mit Wehmut wahrscheinlich auf Therese hindeuten, wie sich auch von ca. 1817—20 derartige Hinweise konstatieren lassen. Doch soll das hier sein Bewenden haben — wollten wir doch hier in der Hauptsache das Jahr 1810 mit dem Heiratsplan Beethovens ins Auge fassen, weshalb im übrigen auf die schon mehrfach herangezogene Arbeit Kalischers a. a. O. verwiesen sei.

* * *

Die vorliegende Arbeit hat einer ganzen Anzahl Beethovenscher Briefe einen anderen chronologischen Platz anweisen müssen, als bisher angenommen wurde. Doch sind hier nur diejenigen in Rücksicht gezogen worden, deren Inhalt nicht bloß die neue Stelle vermuten läßt, sondern dieselbe in den wichtigsten Fällen mit zwingenden Gründen fordert. Nun gibt es noch eine ganze Anzahl anderer Billetts an Gleichenstein, die bestimmter Anhaltspunkte entbehren, aber die ihre Zugehörigkeit ins Jahr 1810 resp. Ende 1809 sehr wahrscheinlich machen. Ich will ihrer nur flüchtig durch Aufzählung der von Kalischer beigesetzten Nummern gedenken. Sie sind alle im ersten Band der „Beethovens sämtliche Briefe“ und zwar unter folgender Numerierung enthalten: 122, 124, 126, 127, 132, 143 und 149 [4]. In einem oder dem anderen von diesen Billetts ist sogar auf Tanzvergnügungen, die Beethoven mitmachte, angespielt — gerade im Frühjahr 1810 sind in einigen Billetts an N. v. Zmeskall Andeutungen vorhanden, die schließen lassen, daß der sonst doch immer so sorglose Beethoven auf einmal auf sein Aeußeres recht auffällig bedacht ist. Oder muß es nicht Verdacht erregen, wenn er jenen Freund mehrmals um einen Spiegel bittet, da der Seinige zerbrochen sei? Und wenn er dann sogar noch hinzusetzt: „. . . — denn nie habe ich die Macht oder die schwäche der Menschlichen Natur so gefühlt als itzt — . . .“; so spricht das wohl deutlich genug für unsere Vermutung.

Doch genug! Der Leser, der meinem Gedankengang aufmerksam gefolgt ist, wird von der Wichtigkeit der logischen Kombinationen in den Hauptpunkten überzeugt sein müssen. Den Beethoven-Forschern liegt es nun ob, diese Ergebnisse für ihre Zwecke nutzbar zu machen, veraltete Ansichten und unhaltbare Hypothesen und Kombinationen, die sich als Trugschlüsse entpuppten, fallen zu lassen und dafür die neugewonnenen Tatsachen zu substituieren und sie mehr und mehr auszubauen; denn die hier gegebenen sind meiner eigenen Meinung nach noch längst nicht genügend erschöpft, sondern werden für die künftige Forschung nur eine neue Grundlage bilden. Ich habe einmal bei irgend einem Beethoven-Forscher gelesen, von dem großen Tondichter wäre jedes Wort würdig, der Nachwelt überliefert zu werden; um wieviel nötiger erscheint es mir aber, daß wir uns über sein Leben, Lieben und Leiden wenigstens in den Hauptzügen jene Klarheit verschaffen, die in Anbetracht der höchsten und überhaupt unfaßlichen Bedeutung des Meisters jeder musikalisch Gebildete ersehnen muß.

[1] Biographische Notizen S. 42.

[2] Biographische Notizen S. 43.

[3] Wenn auch vielleicht der Brief von Bettine selbst erfunden ist, so darf man sich doch wohl der Meinung hingeben, daß sein Inhalt der Stimmung Beethovens in der fraglichen Zeit angepaßt wurde.

[4] Außerdem scheint mir in dieser Zeit auch noch ein Brief an Freiherrn v. Zmeskall am Platze zu sein, welcher, von Kalischer nach 1799—1800 (?) verlegt, ein Darlehensgesuch Beethovens an den Adressaten enthält.

Die Bayreuther Festspiele 1911.

Das Auspizium, das wahre und falsche Freunde, offene und versteckte Feinde „Bayreuths“ den diesjährigen Festspielen geschaffen haben, hatte fast eine Aehnlichkeit mit der Todkündung durch die Walküre, auf deren Schild die Zahl 1913 in deutlich sichtbaren Zügen eingegraben stand. Für und wider „Das Ende von Bayreuth“ haben berufene und unberufene Federn geschrieben, gefochten und orakelt. Gewisse persönliche Momente hatten in den Jahren 1908 und 1909 die Möglichkeit gewisser Unzulänglichkeiten auch bei den „Musteraufführungen“ in Bayreuth ergeben, und um die Angel von Persönlichkeitsfragen drehte sich auch hauptsächlich der Streit um des Kaisers Bart bei dem Hin und Her um 1913. Hatte doch 1909 Dr. *Hans Richter* in Bayreuth nicht mehr dirigiert, wie geplant war, hatte er doch inzwischen seinen „Beruf“ in Manchester mit dem Ruhestande vertauscht; und nun war, ganz abgesehen von Burgstallers Versagen als Siegmund 1909, noch der „einzige“ Loge, Dr. *Briesemeister*, gestorben. Würde er zu ersetzen sein? Was wird aus „Bayreuth“, wenn sogar der Parsifal frei wird? Wird *Siegfried Wagner*, dem dann von den alten Getreuen so wenig mehr zur Seite stehen, Bayreuth halten? Wird seine Begabung, sein Können, sein Einfluß, seine Anhängerschaft ausreichen, um der Konkurrenz zu trotzen?

Allerdings hat diese Konkurrenz durch *Mottls* Tod einen schier unersetzlichen Verlust erlitten, der im Interesse der Wiedergabe von Wagners Werken auf das tiefste zu bedauern ist und auch in Bayreuth, wo Mottl ja so herrliches Gedenken künstlerischer Taten hinterlassen, auf das schmerzlichste empfunden worden ist.

Es ist hier nicht der Ort darzulegen, warum „Das Ende von Bayreuth“ noch in weiter Ferne steht; innerliche Gründe verhüten diese „Götterdämmerung“ wohl noch lange; noch hat kein Alberich das Geheimnis, das Wagner im Grundstein seines Festspielhauses barg, dem Felsen entrissen und zum fluchbeladenen Ringe geschmiedet. Aber schon äußerlich ist jedem Festspielbesucher, der nicht mit vorgefaßter Meinung die Tage der Aufführungen hier erlebt hat, klar geworden: Dies Bayreuth sieht nicht aus, als ob es sterben wollte. Noch nie solch ein überfülltes Haus. Schon die Hauptproben waren bis fast auf den letzten Platz gefüllt; „Meistersinger“ und „Parsifal“ brachten und bringen immer wieder den Ausverkauf der letzten brauchbaren Galeriekarte.

„Auf die Dauer hat nur der Tüchtige Glück,“ sagt Moltke. Und Bayreuth dürfte dieses Glück für sich beanspruchen; selbst sehr kritisch gesinnte „Freunde“ haben seine Tradition der Arbeit, des künstlerischen Fleißes, der peinlichen Korrektheit anerkannt.

Und Bayreuth hatte Glück. Der 68jährige Dr. *Hans Richter* nahm seinen dauernden Wohnsitz in seinen Mauern,

nicht um ein otium cum dignitate zu genießen, sondern um in unverwüstlicher Frische die „Meistersinger" zu dirigieren. „Seine" Meistersinger. Ist er doch gerade mit diesem Werke aufs innigste verwachsen. Die wundervolle Frische, die er ihm gab, ist allgemein aufgefallen und freudig anerkannt worden. Wie bei den letzten Festspielen der „Lohengrin", so waren diesmal die „Meistersinger" infolge ihrer Neuausstattung der Hauptanziehungspunkt. Und hier tritt *Siegfried Wagner* auf seinem persönlichsten Wirkungsfelde hervor: Bühnenbild und Bühnenleben, d. h. die Bewegung großer Massen in naturechtester Weise auf der Bühne. Man muß neidlos anerkennen, daß er die Gefahr, nach den bis zum Höchsten getriebenen Massenszenen im Lohengrin die Volksszenen in den „Meistersingern" zu übertreiben, mit einer weisen Mäßigung vollständig vermieden hat; wie seine neuen Dekorationen, so glanzvoll, so überraschend sie sein mögen, niemals die Linie des Künstlerischen überschreiten, nie aus dem Rahmen des Ganzen aufdringlich hervortreten und in das Gebiet der theatermäßigen „Ausstattung" sich verirren, so sind seine Beleuchtungskünste keine Lichteffekte und seine Massenszenen keine Kunststücke, keine Zirkusmätzchen. In der Prügelszene, die von den Chören mit einer vollendeten Präzision gesungen wurde und zwar in Richters frischem Tempo, so daß sie wirklich wie ein Spuk vorbeihuschte, war der Volksszene keinerlei Konzession gemacht; es wäre ja leicht gewesen, bei der Neubeschaffung der Dekorationen mehr Bühnenraum für eine noch größere Keilerei zu schaffen. Hierauf wurde ebenso verzichtet wie darauf, trotz der zahlenmäßig sehr stark besetzten Festwiese den Eindruck des Massenmeetings zu erwecken; der Rundbogenhintergrund — eine Erfindung, die ja auch in das Münchner „Rheingold" übergegangen ist und schon im „Lohengrin" und „Holländer" glänzend gewirkt hat — ließ eher die auf der Bühne versammelte Menge klein erscheinen. (Von den „Neuen Bayreuther Dekorationen" geben wir einige Reproduktionen.) Siegfried Wagner ließ die aufziehenden Innungen — Bäcker, Schneider — ihren charakteristischen Auftrittschor nicht auf der eigentlichen Festwiese und vorn an der Rampe singen, wie dies sonstwo geschieht, sondern auf der praktikablen Brücke, die im Mittelgrunde über die Pegnitz führt; dadurch erschienen diese Gesänge von der naturgemäß gebotenen Kanzel herab wirklich an das Publikum auf der Bühne, nicht an das im Zuschauerraum gerichtet. Von den Leistungen der einzelnen Sänger zu sprechen, ist gegenüber der mächtigen Wirkung des Ganzen in seiner hinreißenden Natürlichkeit kaum notwendig; aber betont mag werden, daß es schon als ein äußerlicher Beweis für die Tüchtigkeit der Sänger gelten muß, wenn es ihnen gelang, bei der geradezu tropischen Hitze bis zum Ende ungeschwächt auszuhalten, so daß die grandiose Steigerung am Schlusse kaum irgendwo einen Eintrag erlitt. *Hermann Weil* (Stuttgart) war ein einfach natürlicher Hans Sachs, stimmlich sehr gut beschlagen und von vorzüglicher Aussprache; *Walter Kirchhoff* (Berlin) gab den Stolzing, stimmlich sehr gut, wenn auch nicht übergewaltig; der Vortrag des Preisliedes zeichnete sich durch eine gewisse zarte Bescheidenheit aus, die von dem vielfach geübten Hervordrängen der Heldentenöre gerade an dieser Stelle angenehm abstach. Auch die Art, wie der neuentdeckte Beckmesser, *Heinrich Schultz* (Weimar), sein Preislied zum besten gab, vermied übertriebene Linien, hinsichtlich der Karikatur; Schultz sang den blühenden Blödsinn mit dem Brustton der Ueberzeugung, trotz des Unsinns ein Lied des berühmten Sachs zum Vortrag zu bringen, das des Sieges sicher sei. Im übrigen war dieser Beckmesser gesanglich und schauspielerisch eine sehr beachtenswerte Leistung; lediglich die mimische Soloszene in Hans Sachsens Werkstatt bedarf noch der Ausreifung. *Geiße-Winkel* (Wiesbaden) als Kothner, *Karl Braun* (Wiesbaden) als Pogner waren trefflich; nicht minder der David von *Karl Ziegler* (Wien). *Gisela Staudigl* (Wien) brachte ihren famosen Alt in der kleinen Rolle der Magdalena günstig zur Geltung; *Lilli Hafgren-Waag* (Mannheim) verkörperte die Eva mit viel Liebreiz; das große Quintett im 3. Aufzuge, das von den Beteiligten wonnevoll gesungen ward, zeigte ihr Organ in siegreicher Wirkung. Die Chöre, zu denen im 3. Akte auch Bayreuther Gesangvereinsmitglieder herangezogen waren, leisteten in ihrer ausgesuchten Besetzung das Vorzügliche, was man als Bayreuther Spezialität gewohnt ward zu verlangen! Das sehr gewählte Publikum, das sich zu fast 90 Prozent aus Deutschen zusammensetzte, bereitete den Darstellern lebhafte Ovationen, die sich zu stürmischen Hervorrufen Richters steigerten. Indessen blieb der Vorhang nach Bayreuther Brauch geschlossen.

Der „*Parsifal*" hatte ebenfalls eine außerordentliche Anziehungskraft geübt. Dr. *Karl Muck* dirigierte, wie seit langem schon, das Weihefestspiel, bei der 5. Aufführung abgelöst durch *Michael Balling*, der wohl auch den 2. Ring leiten wird. *Ernest van Dyck* sang trotz seiner männlichen Jahre den schönen Knaben Parsifal, technisch und darstellerisch sehr gewandt, stimmlich freilich nicht mehr so glänzend wie in den Zeiten seiner Sonnenhöhe; seine etwas ausländische Aussprache störte wenig. Im übrigen war sowohl die erste, wie alle folgenden Aufführungen glänzend. In der 3. und 5. Aufführung kam *Heinrich Hensel* (Wiesbaden), der als eigentlicher Vertreter des Parsifal ausersehen war, zum Zuge; jugendliche Gestalt, jugendliches Spiel, andererseits voller männlicher Ernst und tiefinnerlichste Anteilnahme an seiner weihevollen Aufgabe lassen ihn in Gemeinschaft mit seinem sowohl in tenorhafter Höhe als voll baritonaler Tiefe gleichmäßig ausgiebigen Organ als berufenen Vertreter dieser Rolle erscheinen. Die Kundry fand in der bedeutenden Frau *Bahr-Mildenburg* (Wien) eine glänzende Darstellung; man muß aber zugeben, daß *Minnie Saltzmann-Stevens* (Paris) eine ebenbürtige Künstlerin ist, wenn auch ihr Organ nicht ganz so mächtig erscheint. In der Partie des Gurnemanz wechselten *Karl Braun* und *Richard Mayr* (Wien) ab, letzterer namentlich durch vorzügliche Aussprache ausgezeichnet. Als Amfortas war *Hermann Weil* ebenso trefflich wie *Werner Engel* (Zürich), obwohl ich letzterem noch den Vorzug gebe. Den Klingsor sang *A. Schützendorf-Bellwidt* (Wien), ein in Bayreuth schon in vielen Rollen bestens bewährter Sänger von gewaltigen Stimmitteln; die Stimme des Titurel sang *Ernst Lehmann* (Mülhausen i. E.). Die Ausstattung des Zaubergartens war neu; so wundervoll die Beleuchtungswechsel sind, so feenhaft die ganze Dekoration: auch hier vermag sie doch nicht das Interesse auf sich allein abzulenken; immer wirkt nur das Ganze.

Die Verwandlung der Burg in den herrlichen Garten geht mit staunenerregender Leichtigkeit vor sich; kaum senkt sich ein Schleier über Klingsor, kaum ward es dunkel, da erstrahlt der vorderste Bühnenstreifen in blendendem Lichte, farbenprächtiges Zweiggerank schließt die Bühne nach vorn ab, und dahinter huschen singend die Blumenmädchen herein, während Parsifal weit im Hintergrunde auf hoher Mauerzinne fast silhouettenartig sichtbar wird. Leise wogt und bewegt sich das hängende Geranke, blendend erstrahlt nach und nach dahinter der ganze Garten, aber erst bei Kundrys Erscheinen öffnet er sich ganz, um sich durch Aenderung der Beleuchtung vor den Augen des Zuschauers unmerklich in seiner Gestalt fast völlig zu verwandeln, ehe er zusammenkracht. Ein Meisterstück der Bühnentechnik Siegfried Wagners, das es allen Nachahmern nach 1913 schwer machen wird, den Parsifal zu geben.

Den ersten „Ring" dirigierte *Siegfried Wagner* selbst. Er brachte



Neue Bayreuther Dekorationen. Entworfen von Professor Max Brückner.
„Die Meistersinger von Nürnberg." Dritter Aufzug: Die Festwiese.



Neue Bayreuther Dekorationen. Entworfen von Professor Max Brückner.
„Die Meistersinger von Nürnberg." Erster Aufzug: Das Innere der Katharinenkirche.

das gewaltige Viertagewerk in großzügiger Form heraus; seine volle Befähigung als reproduzierender Künstler darf wohl in keiner Richtung mehr unterschätzt werden. Um nur eines zu betonen: der zweite und namentlich auch der dritte Akt der Walküre erfuhren unter ihm eine Wiedergabe, wie sie auch in Bayreuth selten gelingt. Siegfried Wagner nahm im 3. Akte ein sehr flottes Tempo; dadurch verlieh er nicht nur dem Oktett der Walküren hinreißenden Schwung, sondern er erreichte auch für Wotans Abschiedsszene eine wundervolle gesangliche Schönheit. *Walter Soomer* war glänzend bei Stimme; seine Wiedergabe der Partie ist gegen 1909 unstreitig bedeutend gewachsen; namentlich auch in der Klarheit der Textaussprache. Nun gab ihm das leidenschaftlich frische Tempo Siegfrieds Gelegenheit, jede Phrase wohl abgerundet in einem Zuge zu bringen, wodurch gerade das Gesangliche außerordentlich gefördert wurde. Ich kann mich nicht erinnern, diesen Akt je so schön gehört zu haben. Uebrigens wurde das Gesangliche auch in anderen Partien mehr betont, bei Mime sowohl als bei Alberich, auch Fasolt leistete hierin Wohltuendes, besonders aber fiel dies angenehm auf bei dem neuen Loge: *Heinrich Hensel.* Man kann wohl mit Recht sagen, daß sich aller Augen erwartungsvoll auf diesen „Neuen" gerichtet haben. Nach Vogl Briesemeister, nach Briesemeister Hensel. Wenn Hensel vielleicht — was ja naturgemäß ist — die volle Virtuosität der züngelnden Geste noch nicht erreichte, die Briesemeister in langjähriger Uebung sich errungen, so entschädigte er für diesen kaum fühlbaren Mangel — wenn man so sagen darf — durch wirklichen Gesang, der an vielen Stellen die scharfpointierte, bissigspöttische Sprechweise seines Vorgängers angenehm ersetzte. Also auch hier hat „Neubayreuth" einen vollen Erfolg errungen.

Auf einzelnes näher einzugehen verbietet der Raum. Da aber doch zahlreiche Neubesetzungen vorliegen, müssen im Interesse der Anerkennung von durchweg vorzüglichen Leistungen vielfach noch junger Künstler wenigstens einige Namen genannt werden. Von den „Alten" ist *Hans Breuner* als Mime, *Schützendorf-Bellwidt* als Donner, Frau *Reuß-Belce* als Fricka, Frau *Schumann-Heink* als wundervolle Erda, *Ellen Gulbranson* als Brünnhilde zu nennen. Neu waren in größeren Rollen *Eduard Habich* (Berlin) als Alberich, eine vielversprechende Leistung, ebenso *Eugen Guth* (Brünn) als Fafner (er sang ferner einen Gralsritter und den Hans Schwarz); als Siegmund konnte *Jakob Urlus* (Leipzig) befriedigen, wenn er auch glänzendere Vorgänger nicht ganz erreichte. *Ernst Lehmann* gab einen vorzüglichen Hunding; *Minnie Saltzmann-Stevens* war als Sieglinde sehr ansprechend, doch bei weitem nicht so bedeutend wie als Kundry. Von den Walküren ist die famose Waltraute der Frau *Matzenauer* rühmend zu nennen, deren Alt wohliger und mächtiger ist als ihr gezwungener Sopran in anderen Partien. Den Fasolt hat Herr *Braun* sehr schön gesungen, wie schon oben bemerkt; er gab ferner einen kräftig umrissenen Hagen in vorzüglicher Maske. Die kleinen Partien des Gunther und der Gutrune fanden in Hermann Weil und Julie Körner (Prag) treffliche Darsteller. Ganz vorzüglich war das Rheintöchterterzett: Gertrud Förstel (Wien), Sophie Bischoff-David (Berlin) und Margarete Matzenauer; von den drei Nornen ragten Frau Schumann-Heink und Frau Matzenauer hervor.

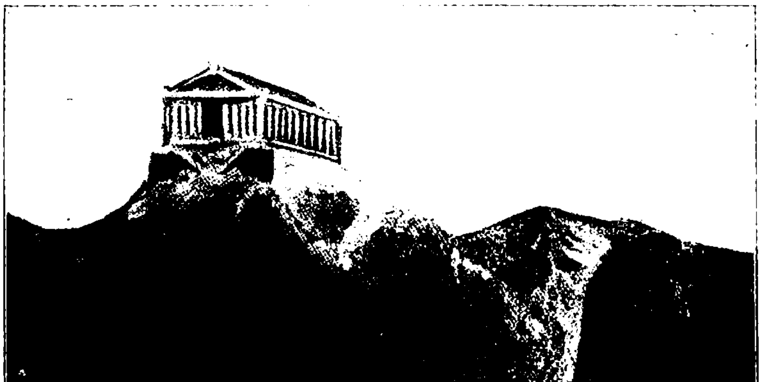
Den *Siegfried* sang hier zum ersten Male der hervorragende *Alfred von Bary*, dessen Tristan und Lohengrin zu den großen Ereignissen Bayreuths zählen. Wenn man bedenkt, daß dieser göttliche Sänger mit einer an Blindheit grenzenden Kurzsichtigkeit zu kämpfen hat — ein wahrhaft tragisches Schicksal! — so muß man seine begeisternden musikalischen Leistungen um so höher einschätzen. Manches erlitt ja szenisch eine kleine Einbuße — das Schmieden des Schwertes, die Drachentötung, das zweite Erscheinen auf dem Brünnhildenstein (wo man zu einem Doppelgänger greifen mußte) — allein: dem Uneingeweihten ist selbst das kaum aufgefallen; daß er so schwierige Sachen, wie das Schwertschmieden und das Zerschlagen des Ambosses ausführen konnte, mußte den Eingeweihten fast wundernehmen. Von seinen Leistungen als Sänger kann man billig schweigen; wer sie gehört, gedenkt ihrer mit Wonne und heiligem Entzücken. Ausdauer, Glanz, Zartheit der Stimme, feinstes Empfinden, völlige Unabhängigkeit vom Dirigenten, den er ja kaum sieht, hervorragende musikalische Begabung und großer Fleiß machen diesen Sänger trotz seines bedauerlichen Leidens zu einem gottbegnadeten Künstler.

Alles in allem: was alles aus äußeren, inneren, personellen und anderen Gründen bezweifelt und kassandrahaft orakelt worden ist über Bayreuths Ende, das muß vor den diesjährigen Leistungen Neubayreuths, vor diesem Siege auf der ganzen Linie verstummen. Und dazu kommt der Beschluß, 1912 wieder zu spielen, der die Anhänglichkeit der Sängerschaft an das junge Bayreuth beweist — dazu kommt der Wille Siegfried Wagners, seines Vaters Erbe zu verwalten in seinem Geiste — an dem Können vermag ich nicht mehr zu zweifeln.

W. Kellerbauer.

Neue Notensysteme.

Vor längerer Zeit erschien in der „N. M.-Z." ein Artikel, der zum Gegenstand der Besprechung ein neues, von dem Deutschrussen *G. Neuhaus* erfundenes Notensystem hatte. Vor mir liegt nun ein stattliches Heft, das die Realisierung dieser Ideen darstellt und Stücke sowie Etüden von Bach, Beethoven, Clementi, Cramer, Czerny, Haydn, Mozart und Schumann enthält. Beigelegt sind über achtzig sehr günstige Urteile von Leuten, deren Name schon verbürgt, daß es sich hier nicht um ein dilettantisches Machwerk verbunden mit dilettantischer Oberflächlichkeit handeln kann, und es wird somit eine nicht undankbare Aufgabe sein, das neue System einmal dem alten gegenüberzustellen. Für mehr als einen modern denkenden Musiker ist es zweifellos keine Frage mehr, daß unsere herkömmliche Darstellungsweise, die in einer Zeit entstanden ist, als die Modulation nach der Dominante schon beinahe eine Tat bedeutete, nicht mehr in allen Stücken genügen kann. Sollte nicht mit der Erweiterung und Vervollkommnung der musikalischen Gesetze und Anschauungen, mit der Anwendung eines immer komplizierter werdenden Apparates, einer immer freier und kühner vor sich gehenden Modulierung, einer immer farbenreicher gewordenen Harmonik auch eine neue Art der Notierung angewandt werden müssen? In allen Betrieben sucht man das, was unnötig erschwert, durch einfachere Mittel zu ersetzen; pietätlos wird das, was



Neue Bayreuther Dekorationen. Entworfen von Professor Max Brückner.
Aus dem Ringzyklus: „Rheingold." Freie Gegend auf Bergeshöhen.

unseren Großeltern noch ein Wunder der Technik, als völlig ausreichend erschienen, zum alten Eisen geworfen und auf anderem Wege weit erhöhte Leistungsfähigkeit erzielt. Denken wir hierbei in erster Linie an die Umwälzungen, welche die moderne Technik im Reiche der Industrie hervorgerufen, wie hier durch Ausschaltung alles Ueberflüssigen, durch Einfügung immer neuer Produktionswerkzeuge ungeheure Mehrleistungen erzielt worden sind, und wir in der Kunst sollten uns aus Gründen der Gewohnheit dem Zug der Zeit entgegenstellen? Blicken wir einmal in eine Regersche Komposition hinein. Bei der Modulierfreudigkeit dieses Tonsetzers wimmelt es hier nur so von ♮, ♯, ♭, 𝄫, ×. Ein klares anschauliches Bild sofort zu gewinnen ist hier meistens ausgeschlossen; man vermag sich nur in der Regel mit Zuhilfenahme eines verfeinerten Spürsinns, eines gesteigerten Instinkts, zurechtzufinden. Sollte es nun nicht möglich sein, dasselbe auf einfachere Weise darzustellen? In der Tat sieht sich die Neuhaussche Schreibweise derart simpel an, daß man zum voraus manchen Schlüssel-, Kreuz- und B-fressenden Musiker über Dilettantismus schelten hört. Neuhaus hat es sich zur Aufgabe gestellt, sein System in völlige Uebereinstimmung mit der Klaviertastatur zu bringen. Somit sind reine Oktavenverhältnisse angedeutet; selbstverständlich fallen demnach Schlüssel und Vorzeichnungen von selbst weg. Man könnte nun der Sache den Vorwurf machen, daß hier ein einseitiges K l a v i e r system eingeführt werden solle. Dieser Meinung ist entgegenzuhalten, daß auch unser altes System auf den Prinzipien des Klavierbildes ruht. Die C dur-Tonleiter liegt beiden zugrunde; die Intervallverhältnisse müssen aber bei jenem erst nach und nach auf theoretischem Wege zu eigen gemacht werden, während bei der Neuhausschen Darstellung die Proportionen, nachdem sie einmal auf dem Klavier durchgenommen worden sind, an der Hand der Praxis unschwer festgehalten werden. Man mag gegen die Klavierseuche, d. h. die auf einseitige pianistische Fertigkeit ausgehenden Bestrebungen, in welcher Hinsicht namentlich unsere Damenwelt Großes leistet, sich verwahren — unsere Anschauungen über Harmonik basieren doch auf diesem unentbehrlichen Instrument. Wenn man ein in dieser neuen Art geschriebenes Stück überschaut, so berühren zuerst die vielen Linien etwas unsympathisch. Allein Neuhaus betont mit Recht, daß nicht Linien, sondern Linien g r u p p e n geschaut werden sollen. Das Gedächtnis, das, um eine Tonart zu erfassen, sich bisher immer mit Vorzeichen befassen mußte, ist völlig entlastet; die Anschauung ist das wichtigste Moment. Allerdings scheinen mir die angewendeten großen Hilfslinien nicht gerade vorteilhaft für die Anschaulichkeit zu sein; warum nicht lieber die üblichen kleinen anwenden, da die großen einmal schwer korrekt gerade zu ziehen sind und sodann zu weites Vorausberechnen verlangen. Wäre es nicht möglich, die beiden Systeme näher zu rücken und auf diese Weise die linke Hand von Hilfslinien möglichst zu entlasten? Des weiteren: Liegen wirklich z w i n g e n d e Gründe vor, für die linke Hand andere, linksschauende Notenköpfe zu verwenden? Ich denke doch, daß eine solche Unterscheidung nur in zweifelhaften Fällen angewandt werden sollte. Neuhaus geht einem Oktava-Zeichen aus dem Wege; doch ließe sich, falls die rechte Hand sich längere Zeit in hohen Regionen bewegt, vielleicht doch, unbeschadet der Anschaulichkeit, ein solches oder ähnliches Zeichen anbringen. Im ganzen genommen scheint mir die Idee lebensfähig zu sein und eine große Vereinfachung und Erleichterung zu bedeuten. (Man vergl. z. B. das Cis dur-Präludium von Bach mit nachfolgender Fuge in alter und neuer Notierung und man wird die Vorzüge ad oculos demonstriert bekommen.) Die Praxis wird zweifellos in Einzelheiten ausbessernd und ausgleichend wirken; die Theorie, die ja Hand in Hand mit ihr gehen soll, wird sich noch mit der Neuerung auseinanderzusetzen haben und wird zu diesem Zweck, zumal Neuhaus eine Benennung der Töne durch Z a h l e n anwendet, ebenfalls ein neues, modernisiertes Gewand anziehen müssen. Selbstverständlich wird ein guter Unterricht nach wie vor notwendig sein, doch wäre es jedenfalls möglich, den Schüler, dem bis jetzt die äußere Uebertragung und Beherrschung des Notenbildes so viel Mühe verursacht, bälder in die geistigen Elemente der Musik einzuführen. Drum ein Glückauf dem Esperanto der Musik!

* * *

Das „Rapid-System" *(Neumann-Rostock)* benützt dieselbe Art der Linierung[1], nur scheint mir die ganze Behandlung dem Dilettantismus zu sehr entgegenzukommen. Es handelt sich, soll ein neues System wirklich lebensfähig und aussichtsvoll sein, doch darum, daß man nicht bloß die einfachsten Lieder zur Not mit ihm zur Darstellung bringen kann, sondern daß auch kompliziertere und künstlerisch wertvollere Schöpfungen ausgedrückt werden können. Neuhaus hat dies in seinen Bachschen Fugen mit Glück versucht und auch sonst immer unanfechtbare (vielleicht z u noble, für praktische Einführung ungünstige) Mittel angewandt. Die Art aber, wie in diesem „Rapid-System" (schon der Name hat einen etwas marktschreierischen Klang!) die Zählwerte fixiert, linke und rechte Hand ausgedrückt werden, kann nicht gutgeheißen werden; polyphonere Gebilde vollends in diesem „System" niederzulegen ist wohl undenkbar und den ohnedies sich breit machenden Dilettantismus noch üppiger ins Kraut schießen zu lassen, dazu wird sich jedenfalls auch kein ernst zu nehmender Musiker hergeben.

Als geradezu verwerflich und abstoßend muß aber die Art bezeichnet werden, wie ein Kapellmeister *Walter* dem oberflächlichsten Banausentum entgegenkommt[1]. Nach Art der Kartenblätter, die den Saiten von Zithern unterlegt werden können, hat er eine recht grobschlächtige Manier „erfunden", die sinn- und gedankenlos, ohne Rücksicht auf Anschlag, Bindung und Rhythmik bloß Griffe auf dem Klavier klopfen läßt. Und damit wird die musikalische Welt beglückt (die an allen Orten befindlichen Niederlagen dieser Basarware beweisen dies!), werden mit Hilfe einer Bombenreklame dem Publikum, das für Gutes und Gediegenes so sehr oft keinen Heller übrig hat, die Markstücke aus der Tasche herausgeholt und alle ernsthafteren Absichten von vornherein verdorben. Wenn auch der eine oder andere schließlich die Wertlosigkeit solcher Ware erkennt und ihrer überdrüssig wird — die Masse fällt doch darauf herein und wird so in ihren schlechten Instinkten gefördert. Den Schaden hat natürlich, selbst wenn man einen Teil dieser „Masse" als von vornherein für besseres Streben unbrauchbar bezeichnet, der Musikpädagoge — ein weiteres Seitenstück zu den auf dem Berliner Kongreß zutage gekommenen schreienden Uebelständen unseres Musikbetriebs.

Aus e r n s t e n Versuchen aber, ob sie nun als gelungene oder nichtgeratene bezeichnet werden können, sollte man, auch in fachmännischen Kreisen, einzusehen anfangen, daß ein B e d ü r f n i s nach einem einfacheren und anschaulicheren System als das herkömmliche u n l e u g b a r vorhanden ist und aus dieser Erkenntnis heraus solchen Bestrebungen, wie sie Neuhaus zeigt, zum mindesten aus engherzigem Konservatismus nicht feindlich gegenüberstehen.

Karl Eichhorn (Stuttgart).

[1] Auch *Busoni* verwendet in einem von ihm erfundenen System dieselbe Lineatur. Er hat sein System in den „Signalen" auseinandergesetzt; auf ein Schreiben von Neuhaus ist aber gern zugestanden worden, daß d i e s e m die Priorität der Idee zukommt. Es ist jedenfalls beachtenswert, daß gerade diese Lineatur sozusagen in der Luft lag und von verschiedenen Reformern, die einander fremd waren, verwendet wurde. Inwieweit die Idee sich in der Praxis durchsetzt, wird die Zukunft lehren. Ohne für oder gegen sie Stellung zu nehmen glaubten wir doch, die Reformversuche bekanntgeben zu müssen. Die heutige Notenbeilage bringt eine Probe des Systems Neuhaus. *Red.*

[1] „Notengeist" (wie schön!) hat er seinem Kinde zum Namen gegeben. Leider konnte ich weder Noten noch Geist entdecken, denn einmal sind keine Notierungsköpfe, sondern nur Striche und Zahlen, sodann aber von Geist auch kein Tüpfelchen daran zu finden.

Unsere Künstler.

Edith de Lys.

BEI den Maifestspielen im Deutschen Landestheater zu Prag, den letzten nämlich unter der Aegide Angelo Neumanns, und in der sich daran anschließenden Stagione an der Kaiserlichen Hofoper in Wien glänzte neben dem ganz herrlichen, phänomenalen Baritonisten *Mattia Battistini*, dessen wundervolle Stimmittel, dessen eminente Gesangskunst und dessen hinreißendes Spiel das Publikum zu einem wahren Beifallstaumel und Rausch des Entzückens begeisterten, vor allem die amerikanische Diva Frau *Edith de Lys.* — Die junge Sängerin war bis vor kurzem in deutschen Sprachgebieten völlig unbekannt und ist durch ihr so glänzend verlaufenes Debüt in der Moldaustadt und in der Kaisermetropole an der Donau mit einem Schlage in den Brennpunkt des allgemeinen Interesses der musikalischen und theaterliebenden Kreise Deutschlands gerückt worden.

Edith de Lys ist Nordamerikanerin von Geburt; ihre Wiege stand in Boston, wo sie auch erzogen wurde und am New England Conservatory ihre gesangliche, wie ihre gesamte musikalische Ausbildung erhielt. Preisgekrönt konnte das junge Mädchen im Jahre 1905 das Institut verlassen und begab sich sodann nach Europa. Durch die in Amerika so beliebte Künstlerin Frau Ernestine Schumann-Heink mit warmen Worten an Frau Cosima Wagner empfohlen, lenkte sie sofort ihre Schritte nach Bayreuth, wo sie in der Villa Wahnfried die freundlichste Aufnahme fand. Frau Wagner erkannte sogleich die ganz ungewöhnliche Begabung und Veranlagung der jungen Künstlerin und riet ihr, noch für ein Jahr ihre Studien bei dem berühmten Gesangsmeister Jean de Rézke in Paris fortzusetzen, und Frau Edith de Lys folgte

willig sogleich diesem wohlgemeinten Winke der erfahrenen Frau. Von der Hand des großen französischen Stimmbildners und Sangespädagogen, der selbst noch bis vor kurzem zu den erlesensten Bühnenkünstlern und Opernsängern Frankreichs zählte, empfing Edith de Lys den letzten Schliff in der Kunst des bel canto und debütierte dann ein Jahr später im Costanzi-Theater zu Rom als Elsa in Wagners „Lohengrin". Es muß an dieser Stelle gleich bemerkt werden, daß das Organ der Künstlerin trotz seiner Leichtigkeit, Biegsamkeit und Koloraturfähigkeit dennoch von großem Volumen und bedeutender Tragfähigkeit ist und z. B. mit absoluter Mühelosigkeit und ohne auch nur die geringste Spur einer Ermüdung oder physischen Erschöpfung zu zeigen, sich den nicht unbeträchtlichen Anstrengungen einer Partie, wie Elsa oder Aïda, vollkommen gewachsen zeigt. Das Debüt der de Lys in Rom als Elsa von Brabant war sogleich von starkem äußerem Erfolg begleitet und bildete somit ein günstiges Prognostikon für die weitere Karriere der Künstlerin. Ihr Name und Ruf wuchs und verbreitete sich schnell in Italien und bald sah auch die vornehmste Opernbühne der apenninischen Halbinsel, die altberühmte Mailänder Scala, Edith de Lys in ihren Mauern. Von hier ging es nach London, wo die Sängerin sich bei dem verwöhnten englischen Publikum sogleich mit Puccinis Tosca auf das vielverheißendste einführte. Nach einem Abstecher in Mailand — die Presse stellte hier nach ihrer Violetta die Künstlerin mit einem Schlage in die Reihe der vornehmsten Gesangskünstlerinnen und Bühnen-Darstellerinnen Italiens — gab Edith de Lys weitere Gastspiele an der Covent Garden Opera zu London, woran sich der erste Besuch mit Battistini in Prag zu den Maifestspielen reihte. Der Plan einer sich daran anschließenden italienischen Gastspieltournee in Deutschland mit der de Lys als Primadonna an der Spitze bestand schon damals, ließ sich aber leider nicht realisieren. Gewaltiges Aufsehen erregte das Erscheinen der de Lys in den belgischen Seebädern, im Kursaal von Ostende usw. Dann kehrte sie im Herbst wieder nach Italien zurück, wo sie in Florenz am Teatro Reale Pergola — ebenfalls wiederum neben Battistini — stürmisch gefeiert wurde.

Monte Carlo und Brüssel folgen hier, im Théâtre Royal de la Monnaie errang die Künstlerin neben dem prachtvollen slawischen Tenoristen Smirnow als Faust und an der Seite des russischen Stimmriesen und singenden Charakterspielers par excellence Chaliapine als Marguérite sowohl in Hector Berlioz' „La Damnation de Faust" (das von den Operngästen Monakos als hauptsächliches Repertoirestück szenisch aufgeführt wird), wie auch in Arrigo Boitós (bei uns in Deutschland leider fast gänzlich unbekanntem) „Mefistófele" einen grandiosen Erfolg. Von hier aus begab sich die Künstlerin zu den Maifestspielen nach Prag.



EDITH DE LYS.

Frau de Lys unterscheidet sich von den zahlreichen bei uns in Deutschland bekannten Vertreterinnen des italienischen Gesangsstils in vieler Hinsicht und zwar — um es gleich herauszusagen — in sehr vorteilhafter Weise. Ihre Kunst ist nicht die der kalten und berechnenden typischen Koloraturdiva und seelenlosen konventionellen Theaterprinzessin, der in rein künstlerischem Sinne oft so übel berüchtigten italienischen (sit venia verbo!) „Trillertanten". Sie ist ebensosehr und zu gleichen Teilen Sängerin wie Darstellerin, und nicht zu Unrecht findet das auf die Bellincioni geprägte Wort von der „singenden Duse" auch auf die de Lys seine vollauf begründete Anwendung. Daß ihrem Organ ein ganz eigener Timbre, ein bestrickender Klangreiz, eine seltene Fülle und Nuancierungsfähigkeit des Ausdrucks zu Gebote stehen, erhöht noch den Reiz und den aparten Charakter ihrer Darbietungen. — Die zierliche Figur der Künstlerin steht in auffallendem Gegensatz zu der verhältnismäßig kräftigen, metallischen und wirklich ausdauernden Stimme, welche in diesem schmächtigen Körper wohnt. Ihre Aïda, ihre Violetta, ihre Margarete (in Gounods, Boitos und Berlioz' Faustopern), ihre Santuzza, Nedda, Elsa, Eva, Tosca, Manon Lescaut, Mimi, Butterfly usw. vermögen für Auge und Ohr den seltenen harmonischen Eindruck zu gewähren, der nur einer wirklich berufenen Künstlerschaft zu erzielen und hervorzubringen beschieden ist. Und so steht denn Edith de Lys in einem Ensemble, das sich aus den ersten Bühnenkünstlern der Welt zusammensetzt, stets auf dem richtigen Posten und weiß auch den verwöhntesten Ansprüchen durch ihre vollendeten und wahrhaft großen Leistungen vollauf zu genügen.

Mittlerweile ist unsere Künstlerin auch schon an verschiedenen süddeutschen Theatern mit sensationellem Erfolg aufgetreten. Den kommenden Winter gedenkt Edith de Lys ganz mit Gastspielen in Deutschland auszufüllen. **C. Droste.**

Musikleben in Barzelona.

In der verflossenen Saison war es uns vergönnt im Gran Teatro del Liceo eine Reihe schöner Opern zu genießen. Allerdings hätte man, statt gewisse Opern zu geben, die sowieso kurze Spielzeit (nur $2^1/_2$ Monate) besser ausnutzen können. Beethovens „Fidelio" bekommen wir ebensowenig wie Mozarts Opern zu sehn. Daß sämtliche Opern durchweg gut wiedergegeben wurden, ist in erster Linie den beiden tüchtigen Kapellmeistern, dem italienischen Komponisten *Luigi Mancinelli* und dem Sohne Barzelonas *Lamette de Grignon*, zu verdanken. Beide lösten ihre Aufgabe aufs beste, und insonderheit war es der greise italienische Künstler, der

sich bald die Sympathie des Publikums und der Presse zu erwerben gewußt hat. Eröffnet wurde die Saison mit Spontinis „La Vestale“ mit Giannina Ruß in der Titelrolle. Es folgte Norma, Aida und Rigoletto, in der sich dem Publikum zum ersten Male der Catalone Segura Tallien vorstellte. Ueber welch herrlichen Bariton verfügt dieser Sänger! Die umfangreiche, in Höhe und Tiefe gleichkräftige Stimme verrät die gute italienische Schule. Dabei vereinigt sich bei diesem Künstler das Talent des Sängers mit dem eines guten Schauspielers. Dies zeigte sich in Wagners Meistersingern und im Tannhäuser, in denen er den Hans Sachs und den Wolfram darstellte; nicht zu vergessen, daß seine Körpergröße das Ihrige dazu beiträgt, die urwüchsig deutschen Gestalten vollkommen zu verkörpern. Bei Wagners „Tannhäuser“ hätte man von einer guten Aufführung sprechen können, wenn die Chöre nicht so viel zu wünschen hätten übrig gelassen. Wie früher, so sang auch jetzt wieder Francisco Vinas den Tannhäuser ohne Tadel; sind doch die Rolle des Minnesängers und die des Tristan die Glanzrollen dieses rühmlichen Wagner-Sängers. In Giannina Ruß hatte Vinas eine würdige Partnerin, die ihre Rolle durchaus überzeugend spielte und auch gesanglich hervorragende Momente hatte. Nicht ganz so wie es wohl sein sollte, war das Orchester auf der Höhe und es hätte noch hie und da der Feilung bedurft.

Hatte Mancinelli im Tannhäuser als Feldherr weniger Glück im Kampf, so trug er in *Straußens* „Salome“ einen unbedingten Sieg davon. Das Orchester spielte bewundernswert und war nicht wiederzuerkennen und mancher, der ihm vom Tannhäuser her gram war, wurde an diesem Abend wieder ausgesöhnt. Nächst dem Orchester und seinem Leiter zeichnete sich vor allem Gemma Bellinzioni aus. Manche Sängerin mag ihr, was Frische der Stimme anbelangt, überlegen sein, nicht aber im Spiel. Sie ist die wirkliche Heldin des Wildeschen Dramas, — wie sie sich der Dichter in seiner Phantasie mag vorgestellt haben. Guido Vaccari war gesanglich und darstellerisch ein guter Herodes, nicht minder Mercedes Ranz eine gute Herodias. Ein besonderes Lob verdient der junge Bariton Edgardo de Marco, dessen sonore Stimme gerade für die Partie des Jochanaan wie geschaffen ist. — Als beste Opernvorstellung der Saison dürfen Wagners „Meistersinger von Nürnberg“ gelten. Der italienische Kapellmeister bot seine ganze Kraft auf, um des Dichterkomponisten schönstes Werk einer guten Interpretation zu würdigen. Es soll Mancinelli gerade diese Oper ans Herz gewachsen sein, was er mit großem Erfolge zu beweisen gewußt hat. Schien es doch, als hätte sich der Eifer des Kapellmeisters auf jeden einzelnen Sänger und Musiker übertragen, dies zeigte das gute Zusammenspiel. Ein liebreizendes Goldschmiedstöchterlein war Maria Mosciska. Den Walter sang und spielte zum ersten Male Giuseppe Palet. Auch seine Leistung war anerkennenswert, wenngleich der Künstler auch manchmal zu vergessen schien, daß er Wagner und nicht Donizetti sang. Palet ist in den italienischen Opern ohne Tadel, dagegen ein Wagner-Sänger ist er wenigstens heute noch nicht. Wie schon vorher erwähnt, war *Segura* ein vortrefflicher Hans Sachs. Gaudio Mansueto (Pogner) hat eine selten schöne und kräftige Baßstimme. Die Dekorationen waren äußerst naturgetreu und Gesamtszenen recht lebhaft. *Debussys* „Il Figliuol Prodigo“, wenngleich gut wiedergegeben, hatte keinen großen Erfolg, dahingegen feierte *Mancinelli* mit seiner Oper „Paolo e Francesca“, in der Palet und Lucia Crestani ihr Bestes leisteten, Triumphe. Als gute Vorstellungen sind noch zu erwähnen: *Boitos* „Mephistofeles“, *Puccinis* „Madame Butterfly“ und „Bohemia“, vor allem aber Carmen, in welcher Oper Palet den Don José vortrefflich sang. *Webers* „Euryanthe“ behielt man uns leider vor.

Wie im vergangenen Jahre, so fanden auch diesmal im Liceo „Wagner-Festspiele“ statt und zwar unter der Leitung des Schweriner Hofkapellmeisters Professor Kähler, dem es hauptsächlich zu verdanken ist, daß die Festspiele, in denen ausgesuchte Solisten mitwirkten, einen so glänzenden Verlauf hatten. Der komplette Ring des Nibelungen wurde viermal gegeben, desgleichen Tannhäuser und Tristan und Isolde. Mit größtem Erfolge interpretierte wiederum Giuseppe Borgatti den Siegfried, in Gesang und Spiel ein unübertrefflicher Wagner-Held. Im Rheingold, um dessen Dekoration sich Theatermaler Olegario Junyent sehr verdient machte, zeichnete sich Bariton Renzo Minolfi als Alberich aus. Franco Manucci (Siegmund), Maria Mosciska (Freya und Sieglinde), Helene Ruszkowska und Margot Kaftal (als Brünnhilde), Angelo Masini Pieralli und Segura Tallien (Wotan) zeichneten sich weiter aus. Im Tristan verabschiedete sich Francisco Vinas, der von seiner Bühnenlaufbahn zurücktritt, vom hiesigen Publikum. Die Wagner-Bühne verliert in diesem Künstler einen Heldentenor, deren es heutzutage wenige gibt. Sämtliche Festspiele erfreuten sich eines guten Besuches.

Auch im Katalonischen Musikpalast (Palau de la Musica Catalana) wurde des Guten viel geboten. Großen Erfolg hatte der Chor mit Glucks „Orpheus“, und der Sängerin der Titelrolle spendete das Publikum wohlverdienten Beifall. Rosenthal, dem hiesigen Publikum durch sein Auftreten in früheren Jahren bekannt, gab einige erfolgreiche Konzerte. Das Rosé-Quartett und Vanda Landowsca ernteten wie überall auch hier größten Beifall. Die Pianistin Klara Sansoni nicht zu vergessen, die d'Isaac Albernis „Iberia“ mit großem Erfolg vortrug. Wahre Triumphe feierte Professor *Karl Panzner*, Düsseldorfs Musikdirektor. Unter seiner Leitung offenbarte es sich, was die Philharmoniker Barzelonas zu leisten vermögen, werden sie der Führung eines so tüchtigen Dirigenten unterstellt. Wie oft schon hörte man hier von verschiedenen Orchestern, unter Leitung bedeutender Kapellmeister, Tod und Verklärung von Strauß, doch was Professor Panzner aus dieser Tondichtung herausholte, hat keiner seiner Vorgänger vermocht, das ist die einheitliche Ueberzeugung der hiesigen Kunstkritiker. Vorgenanntes Werk war nicht das einzige, das die Begeisterung des zu allen fünf Konzerten zahlreich erschienenen Publikums hervorrief. So fand u. a. Brahms' „Erste Symphonie“, Straußens „Don Juan“, Webers „Oberon-Ouvertüre“, das Vorspiel zu Wagners „Meistersingern“ und Beethovens „Fünfte“ eine vorbildliche Wiedergabe. Möge es uns vergönnt sein, Professor Panzner, der sich hier größter Sympathie erfreut, in kommender Konzertsaison wieder begrüßen zu dürfen. — Das Madrider Philharmonische Orchester unter seinem bewährten Leiter *E. Fernandez Arbos* wurde in fünf Konzerten, die gleichfalls im Palau de la Musica Catalana stattfanden, mit Enthusiasmus gefeiert. Unter Mitwirkung des Opernsängers Segura Tallien und mit Begleitung des Orchesters sang der gutgeschulte Chor Szenen aus Wagners „Parsifal“. Das Orchesterprogramm war exquisit und wurden u. a. nachfolgende Werke in höchster Vollendung interpretiert: Tschaikowskys „Sechste Symphonie“, Tristan und Isolde (Vorspiel und Tod), Beethovens „Siebente“ und Meistersinger-Vorspiel. Trotz der erhöhten Eintrittspreise waren die Konzerte gut besucht. Im Liceo dirigierte *Felix von Weingartner* drei Konzerte, in denen auch Luise Marcell mitwirkte. Unsere Philharmoniker machten ihrem Gastdirigenten Ehre und spielten recht wacker. Es kamen u. a. zum Vortrag: Ouvertüre zu Mozarts „Zauberflöte“, Weingartners „Zweite Symphonie“, Beethovens „Eroica“ und Egmont-Ouvertüre, 3. Ouvertüre, „Benvenuto Cellini“ von Berlioz und die Meistersinger-Ouvertüre. Die Konzerte waren aber nur sehr schwach besucht.

Kritische Rundschau

Freiburg i. Br. Der „Oratorienverein“ hat *Verdis* „Requiem“ mit dem städtischen Orchester unter solistischer Mitwirkung der Kammersängerin Iracema-Brügelmann (Sopran), der Altistin Grete Rautenberg, des Tenoristen Jungblut und des Bassisten H. C. van Oort unter Leitung von *Karl Beines* sehr wirkungsvoll aufgeführt. — Den glanzvollen Abschluß der Saison bildete das von *Ernst Harms* wiederum in verdienstvollster, feinsinnigster Weise arrangierte „Vierte Freiburger Kammermusikfest“. Der erste Abend brachte uns Beethovens op. 18 No. 6, Bachs Sonate C dur für zwei Violinen und Continuo (Cembalo), Händels Suite g moll und Ciacona F dur für Cembalo, sowie Mozarts g moll-Klavierquartett (Köchel No. 478), um deren vortreffliche Vorführung sich das Wiener Fitzner-Quartett und Wanda Landowska (Paris) sehr verdient machten. Am zweiten Abend, der sich außer den vorgenannten Kräften der Mitwirkung von Christian Döbereiner (München) und Maria Philippi (Basel) zu erfreuen hatte, kamen zur Aufführung ein Streichquintett E dur (mit dem berühmten Menuett) von Boccherini, Brahms' Gesänge op. 91, Kühnels Sonate A dur für Viola da Gamba und Cembalo, Bachs Chromatische Fantasie und Fuge für Cembalo, von Haydns Schottischen Liedern mit Triobegleitung vier Nummern, sowie Beethovens op. 132. Der Abend bot in instrumentaler Beziehung und mit den so selten gehörten Brahmsschen Gesängen für Alt mit Begleitung von Bratsche und Klavier ganz hervorragende Genüsse. Der dritte Abend endlich war Brahms, Mozart, Schubert und Beethoven gewidmet, von denen das Quartett B dur op. 67, das Divertimento D dur (Köchel No. 334), der nachgelassene Quartettsatz c moll und das Septett op. 20 durch das Frankfurter „Rebner-Quartett“, die Mitglieder der Münchner Kammermusik-Vereinigung für Blasinstrumente Hoyer, Tuckermann, Walch und Abendroth, sowie den Münchner Kontrabassisten Horbelt zu ganz prächtiger, eindrucksvollster Wiedergabe kamen. *l.*—

Karlsbad in Böhmen. Im Trubel der Karlsbader Kursaison bildet das Musikleben einen nicht zu unterschätzenden Faktor. Die Konzerte der städtischen Kurkapelle und die der besseren Konzertorchester sind täglich der Sammelpunkt des aus aller Herren Länder herbeiströmenden Publikums. Einen Begriff vom Musikkonsum in Karlsbad kann man sich erst dann machen, wenn verraten wird, daß täglich 15—20 musi-

kalische Veranstaltungen abgehalten werden. (Um Gottes willen! Red.) Die Programme aller dieser Konzerte sind mit Rücksicht auf das internationale Publikum so zusammengefaßt, daß Kompositionen von Komponisten aller Länder zur Aufführung gelangen. Die kleineren, ungefähr 30 Mann starken Orchester pflegen nur populäre, aber fein gewählte Musik, während das städtische Orchester, das ca. 60 Mann stark ist, zumeist symphonische Werke bringt. Ein Konzert hatte vor kurzem eine vieltausendköpfige Besucherzahl aufzuweisen. Es kam dabei die Orchesterfantasie „Raskolnikow" vom Prinzen *Joachim Albrecht* von Preußen bei Anwesenheit des Komponisten zur Uraufführung. Die großangelegte Fantasie, der der gleichnamige Roman von Dostojewskij zugrunde liegt und in dem das Werden verbrecherischer Uebeltaten mit der auf diese folgenden Rückwirkung auf das Innere, Seelische des Verbrechers mit tiefdringendem Einblicke gezeichnet erscheint, ist eine ernst zu nehmende Arbeit eines mit Leib und Seele der Musik Ergebenen, der etwas zu sagen hat und dies formschön bei voller Beherrschung des Orchesterapparates espritvoll zum Ausdrucke bringt. Das Werk wurde unter Musikdirektor *Manzers* Leitung künstlerisch wiedergegeben und ihm minutenlanger, herzlicher Beifall gespendet. — Bei der 25. Wiederkehr des Eröffnungstages des Stadttheaters wurde als Festvorstellung „Fidelio" mit dem Prager Opernensemble unter *Paul Ottenheimers* Leitung gegeben. Das Prager Ensemble und besonders der Kapellmeister Ottenheimer wurden mit Beifall ausgezeichnet und wiederholt gerufen. *M. Kaufmann.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Von einer neuen Pantomime von *Vollmoeller-Humperdinck-Reinhardt* wissen die Zeitungen zu berichten. Zu dem großen Musik-Mimodrama, das Professor Reinhardt in der Londoner Olympia im Dezember aufzuführen gedenkt, schreibt Engelbert Humperdinck die Musik. Da Humperdinck bereits seit April im Besitz des Themas ist, hat er einen beträchtlichen Teil der Komposition schon fertiggestellt. (? Red.) Dr. Karl Vollmoeller ist der Verfasser des Sujets der Handlung. Humperdinck hat englischen Journalisten auch schon manches über das neue Werk berichtet. Wir wollen damit warten, bis es fertig ist.

— Im *Stuttgarter* Hoftheater sind in der letzten Saison 52 verschiedene Opern aufgeführt worden, davon waren sieben Novitäten. Mozartsche Opern hatten im ganzen 17, Wagnersche 29 Aufführungen, Straußens „Elektra" allein 11.

— Wie die Zeitungen melden, muß die angekündigte Rosenkavalier-Tournee des Witneyschen Ensembles durch Amerika, zu der Witney eine Reihe erster Künstler verpflichtet hatte, nach einer Mitteilung Witneys unterbleiben, da es ihm nicht gelungen sei, in Amerika die erforderlichen Theaterräume zu mieten. Witney hat von 16 Theatern, mit denen er rechnen mußte, Absagen erhalten. Bestätigt sich die Nachricht, so könnte man über solche „Geschäftsführung" nur den Kopf schütteln. Schon im Hinblick auf die engagierten Künstler wäre es doch Pflicht gewesen, sich vorher die entsprechenden Räume zu sichern. Auch für den Komponisten wäre der Fall sehr peinlich.

— Wie „Das Programm" berichtet, hat ein Herr Edward Moß nach zweijährigen Verhandlungen mit dem Komponisten *Leoncavallo* einen Vertrag abgeschlossen, wonach dieser eine abgekürzte Aufführung seiner Oper „Bajazzi" im Londoner Hippodrom dirigieren wird. (?) Leoncavallo bringt seine eigene Gesellschaft und Orchester von Italien nach London; nach den Bestimmungen des Kontraktes werden täglich zwei Vorstellungen stattfinden.

— Von einem neuen „Hoffmann" wird aus Italien berichtet: Bei dem von der Stadt Neapel ausgeschriebenen Opernwettbewerb erhielt der Neapolitaner *Guido Laccetti* für seine lyrische Oper den ersten Preis. Das Werk, das am Theater San Carlo in Neapel zur Aufführung gelangen wird, betitelt sich „Hoffmann" und behandelt einen aus E. T. A. Hoffmanns Novellen bekannten Stoff.

* * *

— *Teresa Carreno* wird sich nach einer Abwesenheit von drei Jahren am 30. September wieder in Berlin hören lassen, bevor sie eine zweimonatige Tournee nach England antritt. Sie veranstaltet an diesem Tage im großen Saal der Philharmonie ihren einzigen Berliner Klavierabend.

— Die unter dem Protektorate des Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen stehende Deutsche Brahms-Gesellschaft gedenkt das zweite deutsche *Brahms-Fest* vom 29. Mai bis 3. Juni 1912 in *Wiesbaden* zu veranstalten. Die Leitung des Festes ruht, wie bei dem ersten Brahms-Feste in München, in den Händen von Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach*. — Steinbach und kein Ende; bei aller Achtung vor seinen Qualitäten: haben wir denn in Deutschland keinen anderen, der Brahms dirigieren könnte? Es wäre doch auch mal interessant, bei solchen Gelegenheiten einen andern Interpreten am Dirigentenpult kennen zu lernen.

— Die von der ungarischen Regierung zu veranstaltende *Liszt-Feier* hat folgendes Programm: Am 21. Oktober, vormittags 11 Uhr, in der Festungshauptkirche Krönungsmesse, abends 1/2 8 Uhr in der Königlichen Oper Aufführung der Heiligen Elisabeth. Am 22. Oktober im Konzertsaale der Landesmusikakademie: Chornummer; Ballade Des dur (Karl Agghazy); Liebestraum; Polonaise Es dur (Eugen d'Albert); Sonate h moll (Artur Friedheim); Lorelei; „Ueber allen Gipfeln ist Ruh'"; „Die drei Zigeuner"; „Wieder möcht' ich dir begegnen"; Lieder (Lula Mysz-Gmeiner, Klavierbegleitung Richard Pahlen); Bénédiction de Dieu dans la solitude; Mazeppa-Etüde (Aladar Juhasz); Don Juan-Fantasie (Frédéric Lamond); Au lac du Wallenstätt; Mephisto-Walzer (Moritz Rosenthal); Chornummer. Am 23. Oktober Konzert: Chornummer; Sonet de Petrarca; Rakoczy-Marsch (Emil Sauer); Prédication de Saint-François Assisi aux oiseaux, Légende (Bernhard Stavenhagen); Gesangsnummer; Ballade h moll (Arpad Szendy); Etude de Concert f moll; Saint-François marchant sur le flot, Légende (Stephan Thomas); elfte Rhapsodie (Vera von Timanow); Chornummer. Am 24. Oktober, 1/2 8 Uhr, in der Königlichen Oper Konzert mit Programm aus Liszts symphonischen Werken. Am 25. Oktober, abends, in der Königlichen Oper Christus-Oratorium. Die beiden Orchesterkonzerte sollen von Siegfried Wagner, Felix Weingartner und Stephan Kerner geleitet werden.

— Der Akademische Chor in *Jena* hat unter Leitung von *Fritz Stein* „Samson" (Samsons Ende), Oratorium von G. F. Händel, in der Bearbeitung von Friedrich Chrysander aufgeführt.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Beethoveniana.* Zur vielumstrittenen Frage, wer die „unsterbliche Geliebte" Beethovens gewesen sei, veröffentlicht jetzt *Paul Bekker* in der „Musik" einen Beitrag, worin er nachzuweisen sucht, daß keiner anderen als Giulietta Guicciardi dieser Name zukomme. Ob Bekker recht behält, läßt sich heute nicht mit Bestimmtheit sagen. Vielleicht wird die Frage niemals mit Sicherheit beantwortet werden können. Voraussichtlich aber wird Bekkers Hypothese ebenfalls bestritten werden. Wir kommen gegebenen Falls darauf zu sprechen.

— *Jahrhundertfeiern.* Eine *Richard-Wagner*-Jahrhundertfeier soll, wie schon kurz gemeldet, im Jahre 1913 in *München* stattfinden. Als oberster Grundsatz für die Programmgestaltung wurde festgelegt, daß allen Kreisen der Bevölkerung, insbesondere auch den Minderbemittelten, die Beteiligung ermöglicht werden soll und daß Mittel und Wege gefunden werden sollen, den weitesten Kreisen mehr als bisher die Schöpfungen unserer großen Musiker und Dichter zugänglich zu machen. Die Bildung des Direktoriums hat sich inzwischen vollzogen. — Ebenso soll der hundertste Geburtstag *Verdis* in *Mailand* im Jahre 1913 von den Bürgern dieser Stadt, in der der Tondichter den größten Teil seines Lebens verbracht hat, durch Festlichkeiten würdig begangen werden. Es hat sich zu diesem Zwecke ein Ausschuß gebildet, an dessen Spitze Bürgermeister Greppi steht, dem die bedeutendsten Persönlichkeiten der künstlerischen Welt der lombardischen Metropole angehören. Bildhauer Butti, dem die Ausführung des zu Ehren Verdis zu errichtenden Denkmals anvertraut ist, hat sich verpflichtet, das Werk bis zum Jahre 1913 fertigzustellen, so daß seine Enthüllung den Gipfelpunkt der Festlichkeiten bilden soll. Das altberühmte Scala-Theater wird wahrscheinlich die besten Bühnenschöpfungen des Maestro in mustergültiger Aufführung einem internationalen Publikum bieten. Außerdem soll eine Verdi-Ausstellung alles vereinen, was sich auf den gefeierten Komponisten bezieht.

— *Schenkung.* Man schreibt uns: Dem *Stadtsingechor zu Halle a. S.*, einem altehrwürdigen, mit seiner Geschichte bis in die Reformation zurückreichenden Institut, sind von einem ehemaligen Mitgliede 30000 M. testamentarisch vermacht worden. Diese Zuwendung gönnt man dem Chore von Herzen, denn er muß zum Teil sein täglich Brot noch durch Singen auf den Straßen bei Wind und Wetter verdienen. Als alter Zopf aus früherer Zeit hängt ihm dieser Frondienst an. Jetzt wird eine finanzielle Sicherstellung des Chores nach dieser Richtung hin erreicht sein, zumal auch der gegenwärtige Dirigent, Chordirektor *Karl Klanert*, seit Jahren bemerkenswerte Geldzeichnungen seitens Edeldenkender veranlaßt hat. Der Stadtsingechor ist seit über 100 Jahren den berühmten Frankeschen Stiftungen angegliedert, aus deren Gymnasiasten er sich heute noch, ähnlich wie dies beim Leipziger Thomaschor der Fall ist, rekrutiert.

— *Von den Konservatorien.* Das Fürstliche Konservatorium in *Sondershausen* (Direktor Professor Carl Corbach) hat als

Abschlußprüfung im Hoftheater eine Gesamt-Aufführung von Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel", sowie Mozarts „Titus" veranstaltet. — Im Kgl. Konservatorium zu *Stuttgart* sind aus Anlaß des Ablebens von Professor *S. de Lange* die Prüfungen abgebrochen worden. Zu erwähnen ist eine Aufführung der Oper „Das goldene Kreuz". — Den 17. Jahresbericht sendet uns das städtisch subventionierte Konservatorium in *Heidelberg*. Direktor Otto Seelig hat einen Aufsatz über musikalische Jugenderziehung darin veröffentlicht. Die Schülerzahl war im letzten Schuljahr 270. Bei einer Liszt-Feier hielt Hofkapellmeister *August Richard* (Heilbronn) einen Vortrag „zu des Meisters Gedächtnis".

— *Gedenktage.* Am 19. Juli waren es 100 Jahre, daß *Vinzenz Lachner*, der jüngste der bekannten „drei Lachner", zu *Rain* am Lech geboren wurde. — Am 5. August konnte *Metz* des hundertsten Geburtstags eines seiner berühmtesten Söhne gedenken: *Ambroise Thomas'*, des Mignon-Komponisten und langjährigen Direktors des Pariser Konservatoriums.

— *Ein Meyerbeer-Denkmal in Berlin.* Auf Anregungen aus musikalischen und gesellschaftlichen Kreisen Berlins hat sich ein Komitee gebildet, das den Gedanken, Jakob Meyerbeer in seiner Vaterstadt ein Denkmal zu errichten — ein Gedanke, der sich auch der Sympathie des Kaisers erfreut —, in die Tat umsetzen will. In der konstituierenden Versammlung im kgl. Schauspielhause hat dieses Komitee aus seiner Mitte folgenden geschäftsführenden Ausschuß gewählt: Vorsitzender: Generalintendant Graf v. Hülsen-Haeseler; Schriftführer: Dr. Leopold Schmidt; Schatzmeister: Geheimer Kommerzienrat Steinthal; Beisitzer: Kommerzienrat Bock, Kammersängerin Lilli Lehmann, Verlagsbuchhändler Rudolf Mosse, Generalmusikdirektor Dr. Muck, Professor Siegfried Ochs, Bürgermeister Dr. Reicke. Weiter gehören dem Komitee unter anderen noch an: Geheimer Intendanzrat Barnay, Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Friedlaender, Professor Gernsheim, Dr. Gerhart Hauptmann, Graf Bolko v. Hochberg, Hugo v. Hofmannsthal, Professor G. Hollaender, Oberbürgermeister Kirschner, Professor Dr. Krebs, Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Kretzschmar, Kammersänger Niemann, Prinz Heinrich Schönaich-Carolath, Professor Georg Schumann, Generalmusikdirektor Dr. Richard Strauß. Mit der Ausführung des Denkmals soll ein Berliner Künstler betraut werden. Die notwendigen Kosten hofft das Komitee im wesentlichen durch öffentlichen Aufruf, sowie durch eigens für diesen Zweck von den deutschen Bühnen zu veranstaltende Aufführungen Meyerbeerscher Werke aufzubringen. Die nächste Sitzung ist für den Herbst in Aussicht genommen; dann wird auch der geplante Aufruf veröffentlicht werden.

— *Eine sonderbare Geschichte.* Aus *Essen* wurde folgende Meldung verbreitet: „Der Direktor des hiesigen Stadttheaters, *Georg Hartmann*, der vor kurzer Zeit als Direktor der Charlottenburger Oper verpflichtet wurde, erhielt jetzt einen Antrag als Hofoperndirektor in München." Die „Münchn. Neuest. Nachr." hatten daraufhin bei der Hoftheater-Intendanz Erkundigungen eingezogen. Natürlich nichts bekannt. „Es wäre auch nicht einzusehen, was Herr Hartmann als Hofoperndirektor in München tun sollte," schrieb das Blatt im Anschluß daran. Darauf teilte Herr Hartmann mit, daß ihm — von einer Münchner Agentur (!) der Posten angeboten worden sei. Wer lacht da?

— *Mozart und Mottl.* Felix Mottl hat, wie erinnerlich, in Salzburg (1904) eine Rede über Mozart gehalten, die viel Schönes und Richtiges enthielt. Er sagte damals: „Mozart ist für uns Musiker das Heiligste, was wir uns denken können. Ich habe es nie recht verstanden, wenn man bei Mozart immer nur von Heiterkeit und der gewissen Schönheit gesprochen hat. Es schien mir, als habe man geglaubt, daß er nur die Oberfläche der Erscheinungen berührt hat. Er ist aber der tiefste und innigste Mensch, der je gelebt hat. Es gibt eine Wehmut in der Heiterkeit, einen Schmerz in der Freude, der die Menschen in Höhen führt, von denen nur die Göttlichsten zu uns armen Menschen sprechen. Auf diesen Höhen ist Mozart gestanden. Wir dürfen also nicht nur von Heiterkeit und Musikalisch-Schönem, sondern wir müssen von himmlischem, unbegreiflichem, großartigem Schönen sprechen, wenn wir von ihm sprechen." — Sehr schön. Dann fuhr Mottl fort: „Heutzutage (also 1904!) ist in der Musik so viel Modernes, Unwahres, Häßliches, Scheußliches, was sich fälschlich fortschrittlich nennt, daß man glücklich sein kann, wenn man zu den heimischen Penaten zurückkehrt. Mozart war der kühnste Neuerer, der je gelebt hat, er war der fortschrittlichste Musiker, der je gelebt hat. Wir müssen in der heutigen Zeit, wo so viel Entdecker existieren, danken, daß es einen solchen Menschen gegeben hat." Dazu druckt nun ein großer Teil der Presse den Satz nach: „Diese herrlichen Worte Mottls können nicht oft genug gehört werden." Das ist wieder mal falsch. Was Mottl positiv sagt, ist nichts Neues, allbekannt und braucht deshalb nicht fortwährend wiederholt zu werden. Solange es eine ernste Kunst gibt, wird auch der Name Mozart leben. Der Angriff auf die moderne Musik dagegen war höchst überflüssig. Nicht gegen die sollten sich Männer, wie es Mottl war, wenden; mag sie von Irrtümern nicht frei sein, es handelt sich doch um Kunst! Was uns gefährlich wird, ist der Schund, der seichte Operettenschund, der immer mehr Terrain gewinnt.

— *Musikgeschichtliches.* In Upsala ist eines der interessantesten Werke der internationalen Musikgeschichte zur Ausgabe gelangt: „Le catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des 16 ième et 17 ième siècles, conservés, à la bibliothèque de l'université royale d'Upsala." Das umfangreiche Werk verdient insofern Beachtung, weil gerade im 17. Jahrhundert durch den 30jährigen Krieg eine ungeheure Menge von damaligen Musikwerken von den Schweden verschleppt wurde, so u. a. die Werke des Jesuitenkollegiums zu Braunsberg und der kurfürstlichen Sammlung von Mainz.

— *Internationale Musikgesellschaft.* In *Jena* hat sich unter Führung des akademischen Musikdirektors Dr. *Fritz Stein* eine Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft mit dreißig Mitgliedern gebildet.

— *Geschäftsjubiläum.* Das 60jährige Geschäftsjubiläum hat in Halle die Hofmusikalienhandlung *Reinhold Koch* begangen. Die Geschichte dieses Geschäftshauses bedeutet ein Stück Kunstgeschichte der Stadt Halle a. S., denn eine große Anzahl bemerkenswerter musikalischer Veranstaltungen sind dem Publikum durch die Hofmusikalienhandlung Reinhold Koch vermittelt worden. Nach den Herren Karmrodt und Patzker übernahm die Firma 1894 Herr R. Koch, dessen Verdienste auch durch Orden und Titel anerkannt worden sind.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnung.* Der Kammersänger *Felix Senius* ist vom Kaiser von Oesterreich durch Verleihung des Ritterkreuzes des Franz-Joseph-Ordens ausgezeichnet worden.

— *Karl Erb*, der Heldentenor der Stuttgarter Hofbühne, hat, wie die „M. N. N." melden, mit dem Münchner Hoftheater einen Vertrag abgeschlossen, demzufolge er im Jahre 1913 (frühestens 1. Januar) in den Verband der Münchner Hofbühne treten soll. Mit diesem unterlegten Kontrakt wird Herr Erb vorher in der Münchner Hofoper gastieren. Für Stuttgart wäre der Verlust dieses jungen, ebenso begabten wie ernst strebenden Sängers empfindlich.

— Geheimer Intendanzrat *Ludwig Barnay*, der Chef des Königl. Theaters zu *Hannover*, wird definitiv mit dem 31. August ds. Js. aus seiner Stellung scheiden, nachdem der Kaiser das zum zweiten Male eingereichte Entlassungsgesuch genehmigt hat. Geheimrat Barnay wird seinen Wohnsitz in Hannover beibehalten. Ueber seinen Nachfolger verlautet noch nichts, doch steht eine baldige Entscheidung zu erwarten, da die neue Spielzeit am 28. August beginnt. *A. Kl.*

— *Hans Richters* Nachfolger für die Leitung der berühmten Hallékonzerte in Manchester ist noch nicht bestimmt. Es wird wahrscheinlich eine Anzahl von Gastdirigenten die Konzerte in der nächsten Saison leiten. Für den November soll *Oskar Fried* (Berlin) eingeladen worden sein, im Rahmen der Hallékonzerte Beethovens Neunte Symphonie zu dirigieren.

— Opernspielleiter *Willy Stuhlfeld* in Kiel verläßt 1912 die Stätte seiner Wirksamkeit und geht als Oberregisseur der Oper an das Königsberger Stadttheater. Weiteren musikalischen Kreisen ist der junge Künstler durch seine modernen Liederabende in vielen Städten Deutschlands, vor allem in Berlin, bekannt geworden, in denen er stets nur ungedruckte Werke lebender Komponisten sang.

— *Willi Bruckhoff*, der seine Studien am Konservatorium in Hannover gemacht hat, ist nach einem Probesingen an die Dresdner Hofoper auf 5 Jahre engagiert worden.

— Seinen siebzigsten Geburtstag hat in voller geistiger und körperlicher Frische der Musikverleger *Willibald Challier* in Berlin begangen. Als Kenner des Urheberrechts ist Challier Mitglied der königlichen musikalischen Sachverständigenkammer und gerichtlicher Sachverständiger, desgleichen Ehrenvorsitzender des Vereins Berliner Musikalienhändler.

— Die *Dresdner* Oper wird in ihrem Personalbestand in der nächsten Saison nicht unwesentliche Aenderungen zeigen: Außer Karl Scheidemantel scheiden die dramatischen Sängerinnen Annie Krull und Anna Schabbel-Zoder aus. (Frau Krull, die an die Mannheimer Oper geht, wirkte volle zehn Jahre in Dresden, sie kreierte die „Elektra", sang in der Uraufführung der „Feuersnot" die weibliche Hauptrolle und die „Salome" in den meisten Dresdner Aufführungen und auch wiederholt in der Berliner Hofoper.) Neu engagiert sind: die dramatische Sängerin Helene Forti und die Koloratursängerin Helene v. Catopol, beide vom Deutschen Landestheater in Prag, ferner die Baritonisten Desider Zador, Walter Soomer, der Leipziger Heldenbaritonist, und schließlich der Bassist Kaufmann, der seine Bühnenlaufbahn beginnt.

— In Braunschweig ist im Alter von 67 Jahren der Hof- und Domorganist Musikdirektor Prof. *Heinrich Schrader*, der auch als Komponist mit Orgelwerken und besonders mit Männerchören und anderen Gesangskompositionen hervorgetreten ist, gestorben.

— Unter den Musikern, die in Rußland wirken, bilden die deutschen seit Jahrzehnten das größte Kontingent, und sie haben zu der zunehmenden Musikpflege dort sehr viel beigetragen. Pädagogische Verdienste hat sich auch *Wilh. Kühner* erworben, der jüngst in einem Sanatorium in Riga gestorben ist. Er wurde 1829 in *Stuttgart* geboren, wo er das Konservatorium absolvierte. Seit 1859 lebte er in Rußland, und seine gesamte musikalische Lebensarbeit vollzog sich dort. Zuerst hielt er sich im Kaukasus auf, gründete in Tiflis eine Musikschule, die sich eines guten Rufes erfreute und förderte die Entstehung einer Filiale der Russisch-Musikalischen Gesellschaft. Er war nebenbei auch Musiklehrer in der Familie des Großfürsten Michael Nikolajewitsch — des Großvaters der deutschen Kronprinzessin —, der ein herrliches Schloß am Kaukasus besaß. Der künstlerische Ehrgeiz, sich in Konzerten mit seinen Tondichtungen hören zu lassen, führte Wilhelm Kühner nach einigen Jahren wieder nach Petersburg. Auch hier sah er sich aber genötigt, seine Existenz durch pädagogische Tätigkeit zu sichern. Was seine eigenen Schöpfungen betrifft, so ließen sie stets den tüchtigen Musiker der alten Schule erkennen, der zu den begabten Schülern von Faißt gehörte. Im Jahre 1880 hatte er die Freude, daß seine Oper „Taras Bulba" im Kaiserl. Marien-Theater zur Aufführung gelangte. Da der Erfolg nicht durchgreifend war, wagte sich die schüchterne, bescheidene Natur dieses Musikers nicht mehr an das Theater, und Kühner beschäftigte sich fortan nur noch mit der Komposition von Klavier- und Kammerwerken. Im vorigen Jahre wurde sein künstlerisches Jubiläum im „Marien-Institut" gefeiert. *—ny.*

BESPRECHUNGEN

Klaviermusik.

— Klavierpädagogen und Pianisten, die weniger schwere Musik bevorzugen, seien auf die vier Klavierstücke aufmerksam gemacht, die als Op. 38 aus dem Nachlaß der im Herbst v. J. verstorbenen Wiesbadener Tonkünstlerin **L. Langhans** soeben bei F. Schubert, Leipzig, erschienen. Der „Caprice" sind wir schon in einer Beilage der „N. M.-Z." vor zwei Jahren begegnet. Aehnlich anmutig ist das Scherzo, noch einfacher „Arabeske" und „Serenade", alle zumeist der Ausdruck liebenswürdiger Frohnatur. Die beiden letzteren stellen die geringsten Anforderungen an Technik. Sie sind offenbar für die Fähigkeiten der Jugend berechnet. Den Klavierkompositionen ist eine melodiöse Behandlung eigen, wie wir sie in allen Werken von L. Langhans finden. Auch die Lieder (op. 39, op. 40) haben höchst ansprechende Form, deren eines mit vielem Glück den Volkston trifft. Kompliziert ist die Begleitung nirgends, doch verrät sie in manchem Lied die gewandte Pianistin und reizvoll ist auch die Wahl der Texte. Unter den Liedern befinden sich solche für leichten Sopran graziösen und heiteren Inhalts. (Sausewind, Schäumend floß der Bach, das humoristische „Wind bring mir's wieder", „Lustige Blättermündchen"); ferner für tiefere Stimmlage das kecke „Zigeunermädel", „Das stille Land", „Das Leid", „Eine Melodie singt". Die letzteren Kompositionen sind von tiefer Empfindung getragen und ernsteren Inhalts. Es läßt sich namentlich diesen Liedern nicht absprechen, daß sie im Konzertsaal Eindruck machen werden. Sie seien Künstlern und Dilettanten warm empfohlen. *Basilio.*

A. Sartorio. *10 Volksliederfantasien*, op. 354, Heft II, No. 6 bis 10, 1 M. n., l.; *Leuckart*. Dieses „hohe" Opus bedeutet eine willkommene Bereicherung der Literatur im Umfang von *5 Tönen*. Die Stückchen sind mannigfaltig und unterhaltend. Auch der Sekondopart ist ganz leicht.

A. Sartorio. *Bilder aus der Heimat*, 6 vierhändige Stücke à 1 M. 20 Pf. No. 1 „Heraus all ihr Blüten", 2. „Stilles Glück", 3. „Winzers Lust" (l.—m.), mit Fingersatz; *Hug*. Sehr klangvolle, unterhaltende Musik mit etwas pikantem Anstrich. Die Melodie ist öfters auch dem linken Spieler zugewiesen, so daß er nicht bloß Begleiter ist. *C. K.*

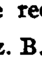
Lieder.

Julius Weismann: *Der Tanzbär und elf andere Kinderlieder.* Verlag *Lewy, München.* 3.50 M. Mit künstlerischem Titel. Der Komponist ist der Versuchung, durch den prägnanten und allzu bekannten Rhythmus der Texte sich zu Trivialitäten oder Reminiszenzen verleiten zu lassen, glücklich entgangen und hat es fertig gebracht, leicht und kindlich und dabei doch gehaltvoll zu schreiben. Wir freuen uns der reizenden Liedchen und empfehlen sie der Jugend, ihren Lehrern und Freunden. Op. 22: *3 Kinderlieder für tiefe Stimme:* 1. „Vom Bäumlein", 2. „Der Herr Nachbar", 3. „Hahn Gockels Leichenbegängnis"; zus. 2 M. *Rahter*. Auch einzeln. Das sind halb kindliche, halb scherzhafte, beträchtliche Vortragskunst erfordernde, lange Lieder in der Art von Löwes „Kleinem Haushalt" etc., leicht verständlich, manchmal etwas gesucht und steril.

Bücher.

Eine neue Entdeckung? Ottmar Rutz: Sprache, Gesang und Körperhaltung (Handbuch zur Typenlehre Rutz). Verlag von *Oskar Beck* in München (2.20 M.). Daß zwischen dem Gemütsleben und dessen Ausdruck, Sprache und Gesang einerseits und der Körperhaltung ein natürlicher Zusammenhang besteht, hat wohl noch niemand bestritten, so daß von einer „Neuentdeckung" dieses Zusammenhangs wohl nicht die Rede sein kann. Aber interessant ist es und gewiß ernstlicher Beachtung wert, wie Dr. *Rutz* diese Beobachtung für den künstlerischen Vortrag in Sprache und Gesang verwertet, indem er drei Hauptarten (Typen) der Körperhaltung mit Unterarten konstatiert, die für den künstlerischen Vortrag genau zu unterscheiden sind: I. Typus: wagrechtes Vorwölben des Unterleibs, II. Typus: Vorwölben der Brust, Zurückschieben der Muskeln über den Hüften, III. Typus: Vorwärts-Abwärtsschieben der Rumpfmuskeln, eine Art Verklammerung der untern Hälfte der Bauchwand. In diese 3 Typen mit ihren Unterarten („großes" und kleines Volumen, „warme" und „kalte" Art, ausgeprägte Art, dramatische Art) teilen sich nicht bloß die einzelnen Individualitäten, sondern auch Rassen und Nationalitäten. So herrscht der I. Typus bei den Italienern und Römern (auch Polen, Israeliten), der II. Typus bei den Germanen, Engländern, Schweden, Indern, der III. Typus bei den Franzosen, Spaniern, Mauren, Slawen, Dänen etc. vor und sind nach des Verfassers Ansicht zum I. (italienischen) Typus z. B. Händel, Haydn, Mozart, Goethe, Heyse, zum II. (deutschen) Typus Beethoven, Brahms, Schumann, Schiller, Uhland, Eichendorff, zum III. (französischen) Berlioz, R. Wagner, Liszt, Gluck, Rossini, Heine etc. zu rechnen. Wie jeder Mensch im Leben eine bestimmte Körperhaltung besitzt, so haben auch alle Werke eines Tondichters oder Wortdichters eine gewohnheitsmäßige Eigenart, die unbedingt die Wiedergabe in einer ganz bestimmten Körperhaltung verlangt. Um z. B. ein Werk von Mozart oder Händel richtig zu interpretieren, muß der Interpret entweder diesem Typus I selber von Natur angehören, oder denselben künstlich sich aneignen. Ist das nicht der Fall, so wird die Wiedergabe mißlingen. So ist es zu erklären, daß selbst erste Künstler gewisse Werke einfach nicht so geben können, wie andere, weil sie zwar seelisch dieselben nachfühlen können, aber k ö r p e r l i c h die dazu gehörige A u s d r u c k s h a l t u n g nicht annehmen. Damit ist das Rätsel der „n i c h t l i e g e n d e n" Werke gelöst. Und so will denn Dr. Rutz mit seiner Typenlehre dem reproduzierenden Künstler eine unfehlbare Anleitung geben, welche Körperhaltung er bei jedem Vortrag in Wort und Gesang nachahmend sich anzueignen bezw. vorübergehend anzunehmen habe, um das betreffende Werk mit dem richtigen Ausdruck wiederzugeben. Das Ei des Kolumbus! möchte man ausrufen. Möchten die darstellenden Künstler, Sänger, Schauspieler, Rezitatoren etc. dem Werk des Verfassers, der im vorliegenden Handbuch auch eine alphabetische Uebersicht der nach Typus und Unterart festgestellten Hauptwerke der Sprach- und Musikliteratur, sowie photographische Abbildungen der verschiedenen Typen der Körperhaltung gibt, die ihm gebührende Beachtung schenken, indem sie damit am eigenen Leib die Probe machen. Sollten sich auch die Erwartungen, die der Verfasser erweckt, nicht so vollkommen erfüllen, so werden fruchtbare Anregungen gewiß nicht ausbleiben. *Dr. Schüz.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 22 bringt an erster Stelle ein Stück für Violoncello und Klavier: „Altfranzösischer Tanz und Air" von *Ernst Heuser* (Köln). Das im alten Stile geschriebene effektvolle Stück bewahrt die noble Haltung. Für unsere Cellisten wird es ein willkommener Beitrag sein. An zweiter Stelle stehen ein paar Stücke von Schumann in der Notenschrift von *Neuhaus*. Als „Das Ei des Kolumbus" haben verschiedene der Beurteiler das Neuhaus-System in seiner Grundidee bezeichnet. Es genügt, mitzuteilen, daß die Noten, die a u f den Linien liegen, die s c h w a r z e n Tasten, die Zwischenräume die w e i ß e n bestimmen. Die rechte Hand beginnt mit der e i n g e s t r i c h e n e n, die linke mit der k l e i n e n Oktave. Die erste (cis-Linie) ist immer dicker als die übrigen, die rechte Hand setzt sich, wenn nötig, in Hilfslinien weiter (z. B.: ). Wir wollen sehen, wie dieser Versuch von unseren Lesern aufgenommen wird, ob er sich wirklich als das berühmte „Ei" entpuppt. Jedenfalls ist dies System das geistreichste und plausibelste von all den uns bisher bekannt gewordenen Versuchen. Ein Artikel in heutiger Nummer sagt Näheres darüber. Wir wären für Urteile aus unseren Leserkreisen dankbar.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 10. August, Ausgabe dieses Heftes am 24. August, des nächsten Heftes am 7. September.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

ABER es war wenigstens etwas, ein Ende der Untätigkeit, die Siebert unerträglich erschien. Und Frundsberg war der einzige aus der Umgebung des Meisters, der ihm nach dem schmerzlichen Verluste Susannens geblieben. Waren auch die Umstände, die diese Intimität herbeigeführt hatten, nicht erfreulicher Natur und kaum geeignet, sein Vertrauen zu festigen, so wußte er doch, daß die künstlerische Ausführung seines Programms in keinen besseren Händen hätte sein können. Denn die Hoffnungen, mit denen sich Frundsberg getragen hatte, hatten ihn zu einem weit eingehenderen Studium der Werke Liszts veranlaßt, als es einer der anderen Schüler aufzuweisen hatte, und sein Genie — das Unbewußte in ihm, hatte da begriffen, wo der Mensch nicht hinanreichte. Und ein Einfluß Sieberts auf ihn war immerhin vorhanden; die Früchte der gemeinsamen Studien in Tegernsee waren glänzend gewesen, das Ineinandergreifen der beiden Partien auf zwei Klavieren gab den großen musikalischen Gedanken des Meisters mit einer Klarheit und Vollkommenheit wieder, die das Unirdische einer über allen Zufälligkeiten schwebenden Kunstleistung hatte. Das würde sich äußern, sobald Frundsberg am Klavier saß. Im übrigen war die Epikuräernatur, die in ihm steckte, zum Vorschein gekommen. Er schlug Kapital aus seinem eleganten Exterieur, das ihm alle Salons öffnete, und seine technischen Leistungen auf dem Klavier, seine glänzenden Passagen, die Macht seines seelenvollen Vortrages angenehm klingender, leicht zu erfassender Stücke ließ die Gesellschaft in ihm einen Gott erblicken, dem sie willig opferte. Bei ihm Stunde zu nehmen, war Mode, man mußte es tun, um seiner habhaft zu werden. Dann erschien er auch zu den Soireen des Hauses. Man ersann geistreiche Vorwände, um ihm große Honorare zu senden; man richtete ihm seine Wohnung ein, man amüsierte sich königlich, wenn er in der Stunde meist selbst spielte und die übrige Zeit Anekdoten und bon mots erzählte — mit einem Wort, alle Damen, jung und alt, waren in ihn verliebt, das war das Fundament seiner Position.

Trotzdem studierte er viel, hielt sich auf der Höhe seines Könnens, ein heißer Ehrgeiz, der in seiner Eitelkeit wurzelte, brachte dies zuwege. Er fühlte sich als der hervorragendste Klavierkünstler Wiens und wollte es bleiben. Und neben den großen Affichen, die allüberall die Liszt-Abende ankündigten, wurden gleichzeitig andere befestigt, die ein brillantes Programm eines Frundsberg-Konzertes brachten, das allen Neigungen des Publikums und der Kritik entgegenkam.

* * *

Susanne verbrachte mühevolle Tage und besonders mühevolle Stunden bei Ada. Leider hatte diese das Zimmer zu einem „stilvollen Boudoir“ umwandeln lassen und die dazu gehörigen Fenstervorhänge nahmen dem Spieler das Licht. Kann es aber einen größeren Widersinn geben als die gedankenlose Ansicht der meisten Leute, daß man zum Notenlesen weniger Licht braucht als zum Lesen, Schreiben, Sticken oder Nähen? Das beste Licht ist eben gerade gut genug dazu, denn man muß beim Notenlesen nicht nur sehen, sondern auch blitzschnell kombinieren, mit Geistesgegenwart das Gesehene ausführen, verbraucht also eine doppelte Portion geistiger Energie.

Was nützen alle Anordnungen in der Schule zur Schonung der Augen, wenn daheim solche unvernünftige Einführungen obwalten? Auch die Vorstellungen Susannens bei Dr. Koch nützten nichts. Er betrachtete die ganze Klavierspielerei Adas und der Kinder als überflüssige Zeitverschwendung — es käme ja doch nie etwas dabei heraus —, ob die Kinder besser oder schlechter spielten, was läge daran? Und bei Ada war es ja doch nur eine kindische Laune. Ihr in ihre Arrangements dreinreden zu wollen, damit finge er gar nicht an, er sei froh, daß er sich um solchen Quark nicht kümmern müsse. Und er gab ihr den freundschaftlichen Rat in sehr liebenswürdigen Worten, die Sache doch nicht so ernst und gründlich zu nehmen, er für seinen Teil mache sich gar nichts daraus, wenn weder seine Frau noch seine Kinder Virtuosen würden — im Gegenteil, ganz verleiden solle man den Leuten die Klavierspielerei, die nur auf die Nerven ginge. Er als Arzt wisse das. Ewig schade, daß sie als so schöne junge Frau sich dem Klaviermoloch in die Arme geworfen habe — ewig schade, daß eine solche Frau nicht lieber Mutter von einem halben Dutzend strammer Buben sei. — Nun, die Welt sei einmal blödsinnig eingerichtet, aber erleichtern solle man sich wenigstens dies bißchen Erdendasein. Er könne ihr dies nur dringend anempfehlen. Er sah auf die Uhr — er mußte zu einer Operation. Er war ein außerordentlich geschickter und gesuchter Operateur, die Zeit, die ihm sein Beruf übrig ließ, ließ er sich vollkommen gehen, wollte durch keine Sorge, durch nichts Aufregendes behelligt werden. Er schonte sich, um die ganze Kraft seiner Nerven für die Augenblicke furchtbarer Verantwortung zur Hand zu haben, die seine Operationen mit sich brachten.

Susanne sah sich endlich gezwungen, in ihrem Eifer, der so gerne die schöne, meist unverstandene Aufgabe des ersten Klavierunterrichts ganz erfüllt hätte, nachzulassen. Sie mußte alles tun, um die Kinder bei Laune zu erhalten. Unter solchen Umständen ist dann die Freude des Schaffens, des Vorwärtskommens, die auch ein Kinderherz mit Interesse erfüllen kann, dahin. Susanne begnügte sich also, täglich Fingerübungen auswendig machen zu lassen und konnte ihr künstlerisches Gewissen wenigstens damit beruhigen, daß sie durch gute Handhaltung und entsprechende Vorbereitung für die Entwicklung einer künftigen Technik vorsorgte. Doch es müssen auch Fingerübungen mit Passion gemacht werden, wenn sie nützen sollen, Hand in Hand gehen mit einem raschen Vorwärtsschreiten im Notenlesen. — Susanne hatte dafür ihre eigene bewährte Methode. Aber eine Methode läßt sich nur dann anwenden, wenn keine Lücke im Räderwerk vorhanden ist — wenn ein Rädchen fehlt, geht es eben immer auf Notbehelfe hinaus. Diese Notbehelfe waren hier sehr leichte vierhändige Stücke, in großen Notenköpfen gedruckt, die immer wiederholt wurden, und von denen ein neues ein Ereignis bedeutete, das meist mit Tränen eingeweiht wurde. Und doch hatten die Kinder Talent, musikalischen Sinn. Aber es geht damit wie mit den Pflanzen. Manche freilich ist so kräftig und so zähe, daß sie auch auf einem Felsboden gedeiht, aber jede Gattung braucht eben eine entsprechende Behandlung. Statt nun einen Lehrer zu unterstützen, der genug pädagogisches Talent besitzt, um die richtige Behandlungsart herauszufinden, bereitet man ihm alle möglichen Hindernisse. Und das ärgste ist die leidige Auffassung des Klaviers als Dekorationsobjekt. Eher könnte man Felsen versetzen als solch ein an der unrichtigsten Stelle der Wohnung eingewurzeltes Instrument. Die Eltern gehören zu den größten Ausnahmen, die einsehen, daß das beste Licht (es sei hier nochmals gesagt) gerade gut genug ist, um die Anfangsgründe im Klavierspiel zu erlernen. Später, wenn der „berühmte Professor“ zur „Ausbildung“ kommt, ist es meist zu spät, da gibt es einen durch Jahre angewöhnten Schlendrian und verdorbene Augen. Susanne hatte in dieser Beziehung so viel Unglaubliches und gerade in den elegantesten Häusern erlebt, daß sie auch jetzt fürchtete, eventuell nichts Besseres einzutauschen, auch wenn sie in der Lage gewesen wäre, die Stunden bei Ada aufzugeben und durch andere zu ersetzen. Daran, diesen Ersatz so schnell zu finden, war überhaupt nicht zu denken.

Ada selbst hatte sich, da Susanne ihren anfänglichen Feuereifer klug benutzte, bald wieder auf die Stufe der bescheidenen Klavierkunst hinaufgefunden, die sie in ihrer Mädchenzeit eingenommen hatte. Aber der mühevolle Schritt zur weiteren Entwicklung kam sie schwer an. Ihr Eifer drohte zu erlahmen, da sie den langen, mühevollen Weg vor sich sah, der sie noch von der Möglichkeit trennte, Frundsberg als Lehrer zu engagieren. Und das war doch das A und O ihres Bestrebens. Doch eines Morgens flog sie Susanne mit ausgebreiteten Armen entgegen.

„Susanne, Susanne — er gibt mir doch Stunde!“

„Frundsberg?! — nicht möglich!“ rief Susanne überrascht.

„Aber ja! höre doch!“

Ada zog Susanne ins Boudoir auf das rosa Ecksofa.

„Wie du weißt — oder vielleicht habe ich vergessen, es dir zu sagen —, treffe ich Frundsberg ja öfter in Gesellschaft. Neulich sprach ich von meinen Klavierübungen und machte eine schüchterne Andeutung wegen der Stunden. Da meinte er, wenn ich wolle, könnte er mich einstweilen, bis ich technisch weiter wäre, in die Theorie der Musik einweihen, mir den Bau der verschiedenen großen Klavierwerke erklären, indem er mir vorspiele. — Ich war selig, denn das ist's, was ich am meisten wünsche! Ich habe mich auf seinen Rat gleich abonniert und du wirst gewiß so gut sein, mir die Sachen immer zuerst vorzuspielen, damit ich schon etwas weiß, wenn er mir dieselben expliziert.“

Und statt eines systematischen, wenn auch langsamen Vorwärtsschreitens hatte nun Susanne die Zerfahrenheit dieser neuen Laune Adas auszukosten.

Es heißt, daß viele Wege nach Rom führen. Zum Klavierspiel, wie es sein soll, führt nur einer: der ehrlicher Arbeit. Wer den nicht gehen will, bleibe zu seinem eigenen und zum Besten anderer zu Hause. —

Von Siebert hörte Susanne nichts.

Da sah sie sich eines Morgens, auf ihrem Gange zu Ada, dem Konzertplakat der drei Liszt-Abende gegenüber, auf welchem Sieberts Name neben dem Frundsbergs stand.

Und Ada empfing sie auch gleich mit der großen Neuigkeit. Aber Susanne hörte aus ihrer Mitteilung sehr gut heraus, daß Frundsberg das eigentliche Gewicht auf sein eigenes Konzert legte, es klang beinahe so, als fühle er sich verpflichtet, das Publikum für das Experiment dieser drei Abende zu entschädigen.

Und einige Tage später traf sie Ada vor ihrem Schreibtisch, auf dem Pakete von Konzertbillets lagen. Und die Hand der schönen Frau flog über das elegante Briefpapier in einer nervösen, hastigen Art. Frau Ada schien über ihre Beschäftigung nichts weniger als erfreut.

„Ach," klagte sie, „sieh nur, was ich tun muß! Frundsberg hat mir den größten Teil der Konzertbillette für die Liszt-Abende gebracht — sie ‚gingen' gar nicht, behauptet er, während sein Konzert bereits ausverkauft ist. Nun soll ich meinen Bekannten davon schicken, gratis natürlich, aber die Leute mißverstehen das, glauben, sie müssen die Billets doch bezahlen und schicken sie unter irgend einem Vorwand zurück. Alle sind plötzlich unwohl" —

„Ach ja — die Konzertpocken," sagte Susanne lächelnd, in der Erinnerung an ein von Liszt gerne gebrauchtes Bonmot.

„Ich bin scheinbar nicht geschickt genug, man müßte den Leuten das Interessante dieser Abende auseinandersetzen, Frundsberg hat mir eine Menge darüber gesagt, was ich mir nicht gemerkt habe."

Hatte Frundsberg keinen anderen Anwalt für die Sache gefunden als Frau Ada? Die Hälfte der Billets würde sicher liegen bleiben! Susanne überlegte. War das nicht ein Feld für sie? Hier konnte sie dem Andenken des Meisters nützen, wirklich nützen.

„Bitte, laß mich das machen, Ada," sagte sie, von einer großen inneren Freude erglühend. „Gib mir diese Billets und dein Adreßbuch" —

„Ach Susanne, du wolltest das wirklich tun? Wie soll ich dir danken?"

„Indem du mich ganz nach Gutdünken verfahren läßt und den Gedanken nicht negierst, daß es wirklich ein großes musikalisches Ereignis ist, welches sich da vollzieht — ich werde diesem Gedanken in meinen Briefen Ausdruck geben."

* * *

Susanne schrieb an den folgenden Tagen bis tief in die Nacht hinein, sie machte Besuche und es gelang ihr, wirklich Stimmung für diese Abende zu machen. Sie benützte und erweiterte ihre eigenen Beziehungen und die Beziehungen Adas bis in die hohen Kreise der Gesellschaft, der Kunst und der Wissenschaft, mit großem Takt wußte sie das Interesse wachzurufen, ohne daß man ihrer Propaganda den Vorwurf der Aufdringlichkeit machen konnte. Man nahm es ihr wirklich nicht übel, daß man umsonst die prächtigsten Sitze für diese drei Konzerte erhielt und schriftlich oder mündlich über die Bedeutung und den Sinn der aufzuführenden Kompositionen aufgeklärt wurde. Man ließ sich sogar herbei, zu finden, daß dies bei allen Werken ungewohnten Stils notwendig wäre, und die Daten, die sie als langjährige Bekannte und Schülerin des Meisters zu geben in der Lage war, verbannten viele Irrtümer, die man mit dem Begriff „Liszt" zu verknüpfen gewohnt gewesen.

Siebert erfuhr nichts von diesen Bemühungen. Ada nahm es mit Vergnügen auf sich, sich vor Frundsberg mit fremden Federn zu schmücken.

* * *

Wenn Susanne die Russin auffordern wollte, war keine Zeit zu verlieren. Eine ihrer Lektionen hatte sie Berthe geopfert, nun mußte die zweite dem Versuch eines Besuches bei Vera Gorgias weichen. Zur dritten hoffte sie dann noch rechtzeitig zu kommen. Wegen der zwei anderen würde sie sich entschuldigen und sie, so gut es ging, einbringen.

Der Portier des Grand Hotel zog seine Kappe sehr tief, als Susanne nach Fräulein Gorgias fragte. Sie wurde in ein reizendes Appartement geleitet, das vom Gang durch ein Vorzimmer separiert war. Ein Diener nahm ihr Schirm und Mantel ab und öffnete die Türe eines kleinen Salons, der die Aussicht auf die Ringstraße bot. Susanne sagte ihm, daß er die Cousine von Frau Berthe Bellamy melden solle. Es dauerte einige Minuten, dann öffnete sich die gegenüberliegende Türe und Susanne war beinahe geblendet von der Schönheit Vera Gorgias, die vor ihr stand. „Stand" ist eigentlich nicht der richtige Ausdruck. Sie flog vielmehr auf Susanne zu und streckte ihr beide Hände entgegen, die ihrigen mit einer Herzlichkeit schüttelnd, als wäre sie ihre beste Freundin.

„Die liebe, süße, einzige Berthe Bellamy!" rief sie. „Ach, ich bin glücklich, daß ich sie bald sehen werde — ich schrieb ihr nach G., daß ich in Wien mich aufhalte — wann kommt sie? Ich werde ihr in alle Städte nachreisen, wo sie spielt."

Susanne verstand. Berthe hatte sie und die Konzerteinladung einfach als Blitzableiter benützt. Doch wollte Susanne nicht vor der jungen Russin lächerlich erscheinen, so mußte sie auf Berthes Absicht eingehen. Und als Konzertkandidatin konnte ihr Vera Gorgias nur willkommen sein. Bei Konzerten kommt es ja doch schließlich darauf an, daß jemand hingeht, und da ist außer der hohen Kunst oft auch der heilige Ignatius von Loyola ein recht notwendiger Schutzpatron. Es wurde Susanne leicht, die begeisterungsfähige junge Russin, nachdem sie sich über den Unstern getröstet, Berthe Bellamy jetzt nicht sehen zu können, für ihre Sache zu gewinnen. Sie hörte ihr mit größtem Interesse zu und ließ sogleich durch den Portier Plätze in den ersten Reihen für sich und ihre Gesellschafterin bestellen.

Susanne mußte eilen und man trennte sich mit der Aussicht eines Wiedersehens am nächsten Abend.

* * *

Und so war denn dieser erste Abend endlich herangekommen, den Susanne mit unruhigem Herzen erwartete. Was konnte er ihr anders bringen als erneutes Leid?

Sie sollte Siebert wiedersehen, aber sie war fest entschlossen, es so einzurichten, daß er sie unter der Menge nicht herausfand. Sie nahm Fredi mit. Er sollte einmal sagen können, daß er bei dem denkwürdigen Ereignis dieser Aufführungen dabei gewesen war. Er wußte alle die Themen auswendig und hatte sämtliche Vorreden gelesen, begann überhaupt über seine Jahre ernst und gesetzt zu werden. Susanne hatte Ada gebeten, ganz von ihr abzusehen. Und sie saß auf ihrem Eckplatz gegen die linke Seitenwand zu in einem schwarzen Spitzenkleid, möglichst unscheinbar neben Fredi, der einen dunkelblauen Matrosenanzug trug. Der blondlockige Knabe mit den großen blauen Augen fiel auf — aber Siebert hatte ihn nie gesehen, da seine Besuche bei Susanne in die Zeit von Fredis Konviktsaufenthalt gefallen waren. Er kannte ihn nur dem Bilde nach — und er würde sich an dieses Bild kaum erinnern.

Ada saß in großer Toilette in der ersten Reihe und nahm die Huldigungen ihrer Freunde und Bekannten entgegen, die sich, dank Susannens Bemühungen, vollzählig versammelten. Die Bekannten dieser Bekannten und Susannens Bekannte kamen, Vera Gorgias schwebte wie eine Lichterscheinung an ihr vorüber an der Seite einer ältlichen Dame.

Nun war der Saal gefüllt, vor den Zuspätkommenden schlossen sich erbarmungslos die Pforten — sie mußten bis zur nächsten Nummer im Foyer harren —, an der langen Reihe der Seitensitze entlang glitt die Gestalt Seifrieds gegen das Künstlerzimmer zu, um das Zeichen zum Beginne zu geben. Er grüßte Susanne lächelnd im Vorübergehen — seine Miene war ein Konglomerat von Zweifeln.

Frundsberg und Siebert erschienen — keine Hand rührte sich — auch die Wohlmeinenden und Bekannten hielten sich zurück. Ein verfrühter Applaus würde nur schaden, eine Claque vermuten lassen, die man nicht brauchte. In allen diesen Menschen, die mit der Erwartung gekommen waren, etwas Besonderes zu hören, sollte nicht der Verdacht rege werden, als wolle man ihre Meinung beeinflussen.

Und gerade diese ernste, feierliche Stille tat ihre Wirkung, brachte die notwendige Stimmung hervor. Es kam jedem zum Bewußtsein, daß hier der gewöhnliche Konzertfirlefanz wegfiel. Man war gekommen, um zu hören, was ein Meister, der nun zu den großen in Walhall versammelt war, der Welt an Reflexen des Göttlichen zurückgelassen hatte, wie sie auf diese Weise in keinem andern Menschenhirn sich wiederholen würden.

Die ersten Töne der „Préludes" erklangen. „Was anderes ist unser Leben als eine Reihenfolge von Präludien zu jenem unbekannten Gesange, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt?"

Siebert hatte dem Programm aus den Vorreden, die Liszt den einzelnen „Dichtungen" vorausgeschickt hat, nur einzelne Sätze, quasi Schlagworte, beidrucken lassen, die in die Stimmung einführen sollten. Das allein ist ja der Zweck dieser Vorreden, keineswegs soll damit ein Kommentar, den man Wort für Wort dem Gehörten anpassen kann, gegeben werden. Diese Auffassung hat Liszt den Vorwurf der „Programmusik" angedeihen lassen, eine oberflächliche Bezeichnung oberflächlicher, nur am Aeußerlichen haftender Effekte. Das „Programm" lag hier viel tiefer, es war die Reihe von Empfindungen, die in der Seele des Meisters beim Anblick irgend eines Kunstwerkes, beim Lesen irgend einer Dichtung, ausgelöst wurden und die sich, seiner Natur gemäß, in Töne umsetzten.

Die Préludes mit ihrem mystisch geheimnisvollen Anfang — mit den innigen Melodien der Liebe und Kindlichkeit, mit den anmutigen Klängen eines heiteren Pastorales, aus dessen Frieden sich die kraftvolle Mannesnatur zum Kampfe mit dem Leben aufringt, und deren letzte Akkorde in triumphierender Breite und Sicherheit den Sieg eines hohen, stolzen Gedankens verkünden, waren zu Ende. Es folgten nun: die ergreifende Sehnsucht des Orpheus, die dämonische Jagd des Mazeppa, des von seinem Genie zu Tode gehetzten Menschen . . . il court, il vole, il tombe . . . et se relève roi!

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen und Anzeigen

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Piano.

Ferraria, L. E.: Six Etudes rhythmiques 2.50 M. Verlag Carisch & Jänichen, Mailand.
Bossi, M. E.: Miniatures Heft 1 bis 2 je 2.50 M. Ebenda.
Signorini, A. Ricci: Suite No. 1 3 M. Ebenda.
Boghen, F.: Nostalgia 1.30 M. Ebenda.
— Ansie 2 M. Ebenda.
Chimeri, Paolo: No. 1 Valse 1.30 M. Ebenda.
— No. 2 Gavotte 1.30 M. Ebenda.
— No. 3 Petit Nocturne 1 M. Ebenda.
— No. 4 Mazurka, Caprice 1.30 M. Ebenda.
Suk, Vása, op. 20: Cinq morceaux 4 M. Verlag Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.
Gretschaninow, A.: Vier Mazurkas 2 M. Ebenda.
Dukas, Paul: La Péri 8 Frcs. A. Durand & Fils, Paris.
Necke, Herm.: Kolo, altserbischer Schokazzentanz 1.50 M. Karl Rühles Musikverlag, Leipzig.
Wohlfahrt, Hch.: Klavierschule (Kinder-Klavierschule) Bd. I 2 M. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Scholze, Anton: Elementarschule für den allerersten Unterricht im Klavierspiel, Heft 1 3 M. A. Pichlers Witwe & Sohn, Wien V, Margaretenplatz 2.
Franck, César: Trois Chorals à 2.50 Frcs. Verlag von A. Durand & Fils, Paris.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Porto Alegre. Dieser Dichter ist uns nicht näher bekannt. Vielleicht können Ihnen die „Fliegenden Blätter" in München Auskunft geben.

L. W. in N. Die Kritik über den Gesangbuchentwurf wird erscheinen.

K. J. in Tr. Besten Dank für die freundlichen Grüße!

Musikschriftsteller G. Sie schreiben: Ist Bericht gefällig? Antwort! Der Stil ist prägnant; wir sind leider nicht in der Lage!

C. S. Wir empfehlen Ihnen: Iwan Knorr, Lehrbuch der Fugenkomposition. Verlag von Breitkopf & Härtel. Weiter empfehlen wir Ihnen die Bände des im selben Verlage erschienenen berühmten Führers durch den Konzertsaal von Kretzschmar.

H. B. in M.-St. Wenden Sie sich an Musikdirektor Koch in Stuttgart, Hohestraße 6.

G. B. in Z. Uns leider nicht bekannt.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 10. August.)

Ed. Kl—m. Ihr Marsch „Durch Kampf zum Sieg" ist eine durch die Klarheit seiner volkstümlichen Formen ausgezeichnete hübsche Arbeit. Sonderlich originell ist er gerade nicht. — Berlin, Zimmerstraße 37. Wohin ist das Manuskript zu senden? Sie haben keinen Ortsnamen angegeben.

E. B. in Strbg. Sie sind im Männerchorsatz schon ziemlich erfahren; die sichere Beherrschung fehlt noch. Störende Unebenheiten kehren da und dort wieder.

W. S., Pl. Mißlungen in jeder Hinsicht. Mit polyrhythmischen Problemen sollten Sie sich noch nicht abgeben. Man meint, Sie hätten nicht mehr nach G dur zurückgefunden, weil Sie in a moll schließen. — Riemann, Katechismus der Musikinstrumente (Instrumentationslehre); geb. 1.80 M.

Volkslied. Die mit Sachkenntnis geschriebenen Begleitungen sollten noch einfacher gehalten sein. An ähnlichen Sammlungen ist kein Mangel. Von Ihrem und Ihres Verwandten Unternehmen dürfte daher nicht viel Erfolg zu versprechen sein. Auffallend dürftig sind die Texte Ihrer 4 Proben.

A. W., K. Ihre 2 Lieder machen einen befriedigenden Eindruck. Da wir die Anforderungen der bei Ihnen eingeführten Staatsprüfung für Gesang nicht kennen, vermögen wir Sie nicht zu beraten. Einen Versuch können Sie ja machen.

F. A. P. No. 59. Als Versuche betrachtet verdienen die Chorsätze eine aufmunternde Anerkennung. Sie haben ein Talent für lebenskräftige Gestaltung, wenn jetzt auch noch nicht alles korrekt dargestellt ist.

Gotentreue. Eine interessante, im instrumentalen Teil mit künstlerischem Geschick behandelte Arbeit. Die thematische Durchführung der Begleitung ersetzt, was die mitunter weniger glücklich behandelten Chorpartien vermissen lassen. Das lange Verweilen in dem endlich dominierenden As dur erscheint nicht ganz begründet. Der Modulationswechsel hätte sich einigemal enger an den textlichen Gang anschließen dürfen. Durch spätere Höhepunkte kann man sich entschädigt fühlen.

Moderne Klavierbearbeitungen. Der Musikverlag von *Schuberth* & *Co.* in Leipzig hat im Laufe der letzten Jahre eine stattliche Anzahl klassischer Orgel- und Orchesterwerke als Klavierbearbeitungen — von *August Stradals* kundiger Hand besorgt — in vorzüglicher Ausstattung herausgegeben und sich damit die Anerkennung der Freunde klassischer Musik erworben. Was August Stradal, der bekannte Pianist und Schüler Liszts, als Bearbeiter zu leisten vermag, zeigt wohl am deutlichsten seine großartige Klavierübertragung der *Lisztschen* „Faust-Symphonie“. In raffinierter Weise sucht er hier jeden Chor- und Orchestereffekt für das Klavier auszumünzen, ohne darüber zu vergessen, daß das Charakteristische klar und unverwischt im Lichte bleibt. Der thematische Aufbau des genialen Lisztschen Werkes konnte unmöglich reiner und deutlicher gezeichnet werden; als es Stradal getan hat. — *Franz Liszts* „Graner Festmesse“, „Lacrimosa“ und das „Sanctus“ von *Hector Berlioz* (beides Stücke aus dessen Requiem) sind nebst einer Reihe imposanter Orgel- und Orchesterwerke *Bachs* durch Stradal gleichfalls für das Klavier, d. h. für den modernen Flügel, gewonnen worden. — Besonders dankbar sind wir Stradal für die Bearbeitung solcher Werke, die unverdienterweise verschollen und vergessen unter Staub und Moder gilbten. So sind uns von *Händel* 12 Streichkonzerte und ebenso viele Konzerte für Orgel und Orchester aufs neue geschenkt: symphonische Arbeiten aus des Meisters Londoner Zeit, die noch heute als ideale Kirchenmusiken gelten können; denn die Hoheit, die kirchlich-feierliche Würde der Weisen Palestrinas lebt in keines andern Meisters Stil mehr in so hohem Maße, wie in demjenigen Händels mit seiner oft ergreifenden, ja überwältigenden Einfachheit. Wie adelig und schwungvoll sind seine Themen, wie großzügig in der Erfindung. Man höre das wundervoll breitschwingende Adagio des Orgelkonzerts in d moll (1. Satz) oder das prächtige Allegro des 3. Konzerts für Orgel und Orchester: wie von innerer Kraft durchpulst, so stark und frei steigen diese schwellenden Melodien. Händels Musik sollte nicht immerfort an der von Bach gemessen werden. Bachs grandiose polyphone Kunst erreicht Händel freilich nicht. Dafür aber weist seine mehr gemischte und homophone Schreibweise schon energisch herüber in die Zeit unserer Klassiker. Der letzte Satz des Händelschen Orgelkonzerts in g moll (No. I) kann, namentlich was seinen Stimmungsgehalt betrifft, mit gewissen Beethovenschen Sätzen in Parallele gebracht werden. Man spiele einmal als interessanten Vergleich *Beethovens* unsäglich schönes Adagio aus den 6 ersten Quartetten, op. 18 No. I in d moll, das wiederum von Stradal für Klavier in prächtiger Weise umgeschrieben worden ist. . . . Beethoven hing ja auch, nebenbei gesagt, zeitlebens mit großer Liebe an den Werken Händels. Und so besitzen wir in den Händel-Stradalschen Konzerten immerhin etwas mehr als veralteten, verstaubten Plunder. . . . Doch genug. — Den wertvollen, pianistisch glänzenden Uebertragungen A. Stradals ist zu wünschen, daß sie möglichst raschen Eingang auch in Schulen (zum Vorspiel) und in musikalische Zirkel finden. Pianisten und Musikstudierende dürfen Stradal durchaus dankbar sein. *Otto Möß.*

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Solocellist ALFRED SAAL zugeeignet.

ALTFRANZÖSISCHER TANZ und AIR.

Ernst Heuser.




dim.
dim.
p non legato
f
sf sf mp
sf sf p
poco rit.
a tempo
pizz.
mp
poco rit. p
a tempo
arco
f
poco rit.
pp
pp
f
poco rit.
Fine.

AIR.

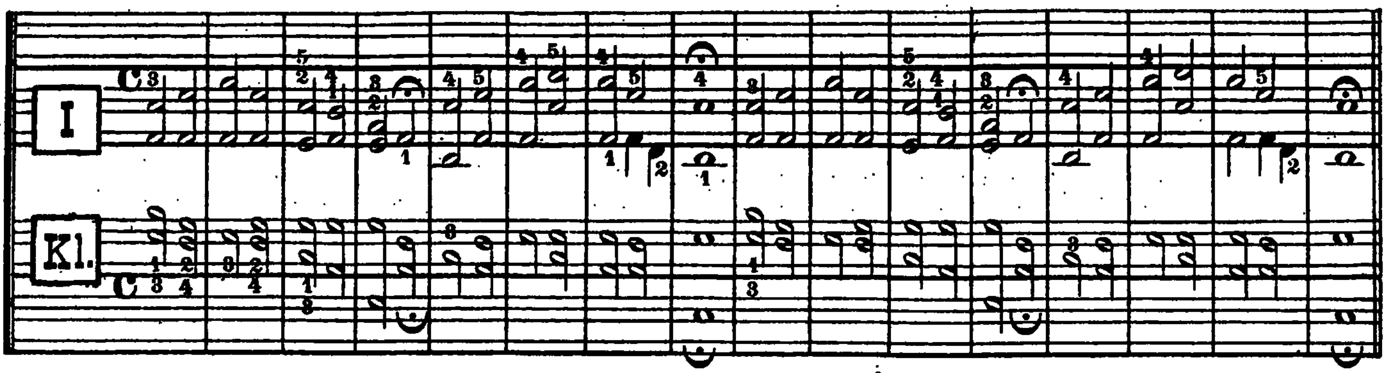

poco sostenuto
dolce, espressivo
dolce
erleichtert:
mf
p
mf
mf
mf
p
p cresc. espress.
poco rit.
a tempo
mf
p
poco rit.
mf a tempo
erleichtert:
poco rit.
dim.
a tempo
p
p poco rit.
ritenuto
a tempo
p ad lib.
D. S. al Fine

CHORAL.

Langsam. Schumann.

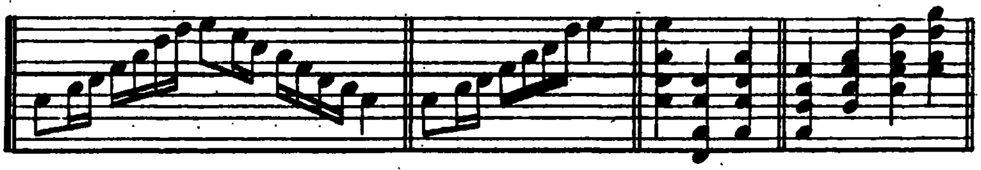
13.

8 (G) dur





3 (a) moll



ARMES WAISENKIND.

Langsam. Schumann.

14.

10 (a) moll



Langsamer. *Im Tempo.*



XXXII Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Solocellist ALFRED SAAL zugeeignet.

ALTFRANZÖSISCHER TANZ und AIR.

Ernst Heuser.



U. G. 1326

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Solocellist ALFRED SAAL zugeeignet.

ALTFRANZÖSISCHER TANZ und AIR.

Ernst Heuser.




dim.
f
dim.
p non legato
sf sf mp
sf sf p
poco rit.
a tempo
pizz.
mp
poco rit. p
a tempo
arco
pp
f
poco rit.
pp
f
poco rit.
Fine.

AIR.


poco sostenuto
dolce, espressivo
dolce
erleichtert:
mf
p
mf
mf
poco rit.
a tempo
p
p cresc. espress.
mf
poco rit.
mf a tempo
erleichtert:
poco rit.
a tempo
dim.
p
p poco rit.
ritenuto
a tempo
p ad lib.
D. S. al Fine

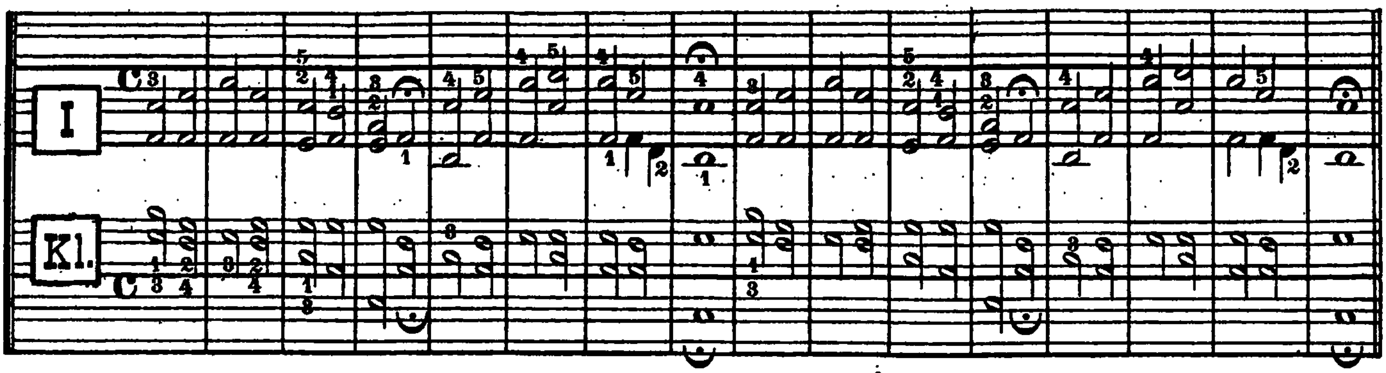
CHORAL.

Langsam.

Schumann.

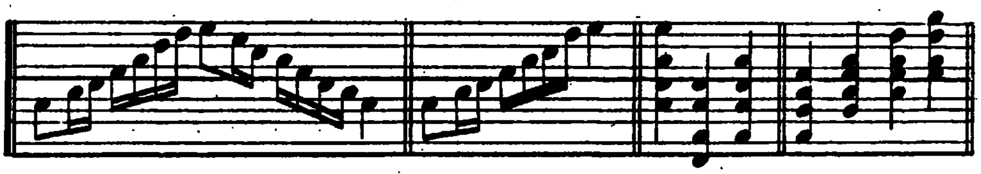
13.

8 (G) dur





3 (a) moll



ARMES WAISENKIND.

Langsam.

Schumann.

14.

10 (a) moll



Langsamer. *Im Tempo.*



Herrn Solocellist ALFRED SAAL zugeeignet.

ALTFRANZÖSISCHER TANZ und AIR.

Ernst Heuser.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

1911 Heft 23

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Das Stiefkind Melodram.

Eine zeitgemäße Betrachtung von MAX STEINITZER.

Die Form des Melodrams ist eine Zwitterform der Kunst, daher nicht vollgültig, sie läßt unsere Ansprüche an ein Kunstwerk unbefriedigt, usw. Das ist so selbstverständlich, daß man es gar nicht besonders zu betonen braucht. Und wenn die „Woche" eine Umfrage bei „Kapazitäten" hielte, so würde wohl jeder auf seine Weise es bestätigen. Früher sagte man philiströs-bedenklich: „Probieren geht über Studieren." Aber wo nähmen heute Autoritäten die Zeit her, alles vorher zu studieren, über das sie ihr Urteil abgeben sollen! Oder ist es schon jemals vorgekommen, daß eine Autorität, ein Professor, auf irgend eine Umfrage erwidert hat: Bedaure, aber darüber habe ich keine Erfahrung? Ich weiß keinen Fall. Unter hundert anderen bei uns allgemein gültigen Urteilen bezeugt auch das obige über den Unwert des Melodrams nur die deutsche Bescheidenheit, von der Bismarck sagte, sie zeige sich darin, daß jeder von uns, von Hundeflöhen bis zum Staatenregieren, alles besser zu verstehen glaubt, als die, welche sich damit befaßt haben. Trotz aller theoretischen Aesthetik hat aber die Praxis den Boden für das Melodram, überhaupt für gesanglose Lyrik, Epik und Dramatik schon seit langem vorbereitet. Nachdem die Kunst, für die Instrumente rein instrumental fließend und satztechnisch gewandt, für die Singstimme sanglich und deklamatorisch zwanglos zu schreiben, von der Menge der Komponisten in Deutschland verloren, dagegen die Praxis der orchestralen und pianistischen, inneren und äußeren Tonmalerei erstaunlich differenziert ist, liegt als Betätigungsfeld musikpoetischer Impulse das Melodram zu allernächst. Und in der Tat hat diese niemals ganz für voll angesehene Kunstart neuerdings künstlerische Erfolge bedeutenden Ranges aufzuweisen, so daß eigentlich nurmehr das eine für ihre Vertreter unbehaglich bleiben muß: eine Wirkung wie die unbeschreibliche der Astarte-Szene in Schumanns „Manfred" ist nicht zu überbieten, ja mangels derart melodisch starker Erfindung nicht einmal zu erreichen. Mit seltener Konsequenz hat die „Aesthetik" den nicht mit viel Mut Gesegneten bis heute hier das Weiterstreben verekelt, indem jeder Professor oder Nichtprofessor dem anderen ohne Prüfung das alte Rabengetön nachschrieb: „B e k a n n t l i c h" ist das Melodram keine lebensfähige Kunstart. Das *Klavier-Melodram* ist freilich am schlechtesten von allen Arten daran. Schon in der äußeren Form der Darbietung. Einer steht im Frack, der andere sitzt im Frack. Und beide haben längere Pausen. Wenn es nicht zwei so interessante Köpfe sind wie *Richard Strauß* und *Ernst v. Possart*, die seinerzeit eine größere deutsche Umfahrt mit Straußens reizvollem Enoch Arden unternahmen, so hat das Dramatische immer eine gewisse Mühe, seine innere Wirkung durchzusetzen. Und doch war im Enoch Arden unvergleichlich mehr Rücksicht auf das Verhältnis von Stoff und Darstellungsmittel genommen, als etwa in Schumanns „Heideknaben" oder gar Liszts „Lenore", die zum Mißkredit der Gattung beitrugen. Strauß hatte dann Größeres zu tun und hat vielleicht selbst gar nicht darauf geachtet, wieviel feine ästhetische Hinweise auf die Weiterentwicklung der ganzen Kunstart sein Werk enthielt. Die Rezitation mit O r c h e s t e r, durch Possarts und Wüllners „Manfred" weiteren Kreisen immerhin nähergebracht, erlebte dann einen Höhepunkt ihres Daseins durch *Wildenbruch-Schillings'* Hexenlied, ein Stück, das Dichter und Komponist, jeder in der für ihn denkbar glücklichsten Stunde schufen, ein Tonwerk von heutzutage fast unerhörter Klarheit und Schönheit der Themendurchführung[1]. Sein Vortrag durch *Wüllner* und ein gutes Orchester gehört zu den mächtigsten Eindrücken. Unser Publikum ferner verdankt *Ernst Rosmer-Humperdinck* in ihren „Königskindern" die Wonne, s c h a u s p i e l e r i s c h feine und hochstehende Aufgaben von den dazu berufenen und geschulten Kräften, anstatt von Opernsängern, gelöst zu sehen. Wie man auch über die Umarbeitung dieses musikpoetischen Juwels zu einer Oper urteilen möge, auf alle Fälle bedeutet sie das Rückzugblasen nach einem glänzenden Sieg, macht aus der Fanfare eine Schamade. Denn ein Sieg war der künstlerische Erfolg des Werkes gewiß; auf allzu zahlreiche Aufführungen konnte es mit seiner Fülle intimer Poesie überhaupt nicht rechnen. Auch in Humperdincks „Dornröschen" gehört z. B. der Monolog des Prinzen, ehe er die Prinzessin erweckt, zu jenen melodramatischen Sätzen, die der Operntechnik gegenüber positiv neue und hohe Kunstwerte erschließen. Ein dritter großer Sieg harrt noch der weiteren Ausnützung. Im Jahre 1903 bestellte die Rheinische Goethe-Gesellschaft für ihre Faust-Aufführung unter Grube in Düsseldorf in aller Eile eine vollständige Musik bei *August Bungert*, der ganz enorme melodramatische Wirkungen darin zu erreichen wußte, gerade von der spezifischen, der Oper nicht erreichbaren Art. Ich meine Stellen wie: Ha, welche Wonne fließt in diesem Blick — Welch tiefes Summen, welch ein heller Ton — Verlassen

[1] Wie an anderer Stelle mitgeteilt, hat Schillings ein neues Melodram „Jung Olaf" soeben vollendet. Red.

hab' ich Feld und Auen — Mephistos: Verlangst du nicht nach einem Besenstiele? — oder endlich das mit seiner schemenhaften Flötenbegleitung erschütternde: Fürwahr, es sind die Augen einer Toten. Im zweiten Teil u. a. Faustens (Doktor Marianus') Höchste Herrscherin der Welt. Bei diesen und vielen anderen macht sich in hervorragender Weise geltend, daß der Schauspieler ohne den stimmungsverstärkenden Hintergrund des Orchesters den starken lyrischen Gehalt kaum je wiederzugeben vermag, will er nicht in unnatürliches Singen verfallen, das dem modernen Künstler an sich schon widerstrebt. Ferner daß der reiche Gedankengehalt durch Uebertragung auf den Gesang schon durch die Aufmerksamkeit auf das Melos unverständlich und auch im Tempo viel zu sehr auseinandergezogen würde, ungeachtet des Umstands, daß für die höchste Schönheit der deutschen Dichtersprache, den fünffüßigen Jambus, eine adäquate Gesangsform, wobei die Zeile nicht in Stücke zerhackt wird, in der Regel nicht zu finden ist. Hier bietet also das Melodram von vornherein die einzige Möglichkeit einer befriedigenden Lösung, worauf ja Goethe selbst oft hinweist. Man schlage die *Zöllnerschen* Klavierauszüge des „Faust" und der „Versunkenen Glocke" auf, wenn man diese Schwierigkeit studieren will. Bungert verzichtet auf die Aufteilung der einzelnen Silben an die Taktteile und die Angabe des Steigens und Fallens wie sie Humperdinck mit seinen weißen Notenköpfen gibt; deshalb ist diese Einteilung nicht ohne Schwierigkeit. Ich habe wiederholt versucht, die oben erwähnten Stücke mit Selbstbegleitung auf dem Klavier vorzutragen und selbst in dieser Reduktion, ohne Bühne und Orchester war die Wirkung frappant, so daß anwesende Künstler anderer Richtung den Namen Bungert in anderem Tone aussprachen als vorher. Auch in *d'Alberts* „Tiefland", der einzigen Oper seit Wagner, von Strauß abgesehen, die stilistisch fruchtbare Fingerzeige bietet, sind die Hinweise auf das Melodramatische gar nicht zu übersehen. In dem wundervollen ersten Duo z. B. zwischen Pedro und Martha am Schlusse des ersten Aktes sind die Noten Marthas indifferent bis S. 170; man könnte hier ihre Partie, ohne die Wirkung zu schmälern, schauspielerisch gut gesprochen geben.

Nach all diesen und noch anderen gewonnenen Positionen macht es sich seltsam, immer noch unentwegt von der „bekanntlich" unzulänglichen melodramatischen Form zu reden. Auf welche Zeichen und Wunder will denn die verehrte Tante Aesthetik noch warten? Sie, die beiläufig gesagt, die letzten beiden der oben angeführten überirdisch schönen Stellen der Faust-Dichtung bemängelte (!) (S. 619 und 666 des vom Verfasser leider unvollendet hinterlassenen Goethe-Buchs Bielschowskys). Wenn nach dem „Hexenlied" Aesthetiker mit ernster Miene die Frage diskutierten, ob die Wirkung durch Hinzufügung der Musik denn auch wirklich gewonnen habe, so spielt ein solches Balancieren mit Kunstwerten schon fast ebenso ins rein Subjektive hinüber als die Frage, ob es geratener sei, überhaupt in die betreffende Aufführung oder vielleicht lieber ins Restaurant zu gehen. In Hauptmanns herrlichem „Hannele" dürfte wohl die melodramatische Wirkung von niemandem geleugnet werden.

Aber auch, abgesehen von den angeführten Bühnenwerken, gibt uns der Schauspielbetrieb kleine melodramatische Vorbilder aller Art, trotzdem einer der größten Bühnenpraktiker, Laube, die Musik überhaupt aus dem Schauspiel verbannt wissen wollte. Ich erinnere nur an die unbestimmten unheimlichen Musikklänge, mit denen die Meininger bei den Gespensterszenen in Grillparzers „Ahnfrau" die Grundstimmung verstärkten.

Es ist jetzt ein Vierteljahrhundert her, daß Herr v. Possart als Schauspielregisseur der Münchner Hofbühne die Bühnenmusik mit besonderer Liebe pflegte. Die melodramatischen Wirkungen, die er in einzelnen klassischen Stücken erreichte, sind jedem unvergeßlich; ihr Bedenkliches besteht, wie bei allen dieser Art, bloß darin, daß schwer genau auszuprobierende Momente: Klangstärke, Entfernung des Klangkörpers von der Bühne, Aufstellung hinter Leinwand- oder Mauerwänden, mit oder ohne geschlossene Türen dazwischen, dann das Zusammentreffen eines gewissen Melos mit gewissen Worten oder Pausen des Darstellers usw., für das Gelingen sehr wesentlich sind und beim Wiederholen leicht versagen. Wirkungen aber wie im zweiten Monolog der Johanna die des Ritornells von Flöten und Oboen einer entfernt gedachten Festmusik vor den Worten: „Diese Stimmen, diese Töne, wie umstricken sie mein Herz!", wie beim Todeskampf Geßlers das Weiterklingen des fernen Hochzeitsmarsches, lassen sich in der Operntechnik nicht erreichen. Wenn es einer nicht verschmäht, überallher Anregung zu holen, wo sie zu finden ist, und zu ernsthaftem Studium, d. h. zum praktischen Versuch, sich Stellen aus der Opernliteratur, natürlich in erster Linie aus Wagner, von „Tannhäuser" bis „Parsifal", zu suchen, wo das ausdrucksvoll und klangschön wiederzugebende Wort als das Primäre, das Singen aber als das Entbehrliche erscheint, so wird er genug der Hinweise finden. Und zwar Hinweise zu dem Ziel, das allen jenen, die es eben innerlich gewaltsam dazu drängt, die nun einmal durchaus avokal empfinden, aufs innigste zu wünschen ist. Für sie heißt es: Los vom Gesang, los vom Sänger als dichterischem Interpreten. Und auch unsere heutige komplizierte Gedankenlyrik ergibt ja bei den Versuchen, sie zu s i n g e n, oft so ungeheuerliche ästhetische Verirrungen und technische Absurditäten, daß hier gleichfalls das Bestreben nach melodramatischer Behandlung geradezu zur Notwendigkeit wird. Es tut der Sache selbst durchaus keinen Abbruch, wenn ihr Vorkämpfer Theodor Gerlach mit seinen gesprochenen Liedern und seinem gesprochenen selbstgedichteten Bühnenstück mit Orchesterbegleitung, „Liebeswogen" (Bremen 1903), keinen Erfolg erzielen konnte. Man müßte seine Werke erst einmal genau studieren, um ästhetisch daraus zu lernen. Es ist unendlich charakteristisch für den heutigen Stand der praktischen Kunstlehre in Deutschland, daß der Versuch, den Stimmungshintergrund eines gesprochenen lyrischen Gedichtes durch zarte Musik zu unterstreichen, von vornherein als verfehlt abgelehnt wird, während die handgreifliche ästhetische Verirrung Einzelner, einen Gedankengehalt, der vor allem verständlich verlautbart werden muß, durch ungeheure Akkord- und Oktavenmassen in stärkster Spielart auf dem Klavier zu übertönen und dem Sänger gleichzeitig jede Möglichkeit kultivierter Betätigung zu rauben, solche Nachahmung fand, daß die gelegentliche Verbrechung solcher Klavierungeheuer mit Text schon beinahe als Regel gilt. Ebenso wie früher in mancher Verbindung jeder Student einmal eine Laterne ausgedreht haben mußte, deren Stelle hier das Licht der Vernunft, des einfachen Kunstverstandes vertritt.

Bei der engen technischen Verwandtschaft von Melodram und *Pantomime* sei vor Schluß dieser Betrachtung eben noch ein Blick auf die letztere geworfen. In Paris leitete schon 1890 *André Wurmsers* seither auch in Dresden und Berlin gegebener „Verlorener Sohn" die Aufmerksamkeit wieder auf das gesanglose dramatische Genre überhaupt, für das, wie gesagt, unsere Jungdeutschen prädestiniert erscheinen. Ganz unlängst hat dort dann *Reynaldo Hahns* zweiaktige Ballett-Pantomime „Das Fest bei Theresa" mit feinsinniger Dichtung von Catulle Mendès an der Großen Oper lebhaften Erfolg gehabt. In Dresden gefiel die Pantomime „Der Schleier der Pierrette" von Ernst v. Dohnányi wenigstens durch die geistreiche Musik, während man an dem grassen Text Anstoß nahm. In der Wiener Zeitschrift für Musik und Theater „Der Merker" veröffentlicht *Karl v. Levetzow* eine einaktige mimische Tragödie „Die Sphinx", gleichfalls mit grausig-burleskem Stoff, die noch des Komponisten zu harren scheint. Eine Klippe für die letztgenannten beiden Arbeiten liegt darin, daß der wirksame Gegensatz zwischen Bajazzokostüm und tragischer Handlung nach Leoncavallos schlagkräftiger Ver-

arbeitung nicht mehr zu überbieten ist. Aber e i n e Erfahrung wird der Pantomimenverfasser sicher überall machen: Der Schauspieler wird ihm selbst stumm noch ein besserer Verbündeter im Erreichen poetischer Zwecke sein als die meisten Sänger. Und in diesem Punkt gehen seine Ziele mit den melodramatischen Hand in Hand. Wer nicht abstrakt künstlerisch zu empfinden vermag, dem schlage ich folgenden Kalkül vor, der sich natürlich nicht nur in Form der Ueberlegung, sondern durch die Logik des Gefühls in ihm vollziehen mag, er ist einfach: „a von b subtrahieren k a n n ich nicht, folglich nehme ich c zu leihen.“ In Worten: ziehe ich die Größe meiner Unfähigkeit, eine sangbare und überzeugende Singmelodie zu schreiben, von der Größe der Mindestanforderungen an eine solche ab, so bleibt nichts übrig, folglich nehme ich das künstlerische Moment der deklamatorischen Ausarbeitung oder der ausdrucksvollen Gebärde, oder beides hinzu. Der Sänger braucht große Linien, die ich ihm nicht geben kann; dafür nehme ich den Deklamator, um den Gegenstand meiner musikalischen Ausdeutung mit dem Wort zu fixieren und unterstreiche zugleich Gesamtstimmung und Einzelheiten. Wohlgemerkt, e i n e r der jungdeutschen Komponisten schrieb gesprochene Lieder mit Klavier; unter Hunderten, nein, unter vielen Tausenden hat also ein einziger die Konsequenz aus den Tatsachen gezogen. *Gerlachs „Gesprochene Lieder“* haben in Breslau, Berlin, Dresden, Köln, Bremen, Karlsruhe, Hannover, Frankfurt, wo sie überall einen ganzen Abend ausfüllten, großen Eindruck gemacht. Man muß sich doch sagen, daß durch die Betätigung dieses musikalisch malenden Talents wenigstens das geboten wird, was die Zeit geben kann, daß sozusagen ein künstlerisches Naturprodukt entsteht, anstatt hoffnungslosen Ringens mit einer Kunstform, deren höchste Vollendung schon bei Schubert vorliegt, ohne die leiseste Hoffnung einer Wiederkehr. I m m e r ist es in der Kunst besser, zu leisten, was man k a n n, als was man n i c h t kann. Das sollte selbstverständlich sein, ist es aber in der Tat n i c h t; im Geiste sehe ich manchen Leser diesen Artikel aus der Hand legen mit der Bemerkung: Merkwürdig, daß doch immer wieder einer für das Melodram eintritt, das doch b e k a n n t l i c h usw. Trotzdem aber möchte ich so manchen verehrten Herren Komponisten den Vorschlag zur Güte machen, mein Plädoyer für gesanglose musikalische Dichtung nicht mit einem so kurzen und summarischen Urteil abzutun. Wen, der viele moderne Vokalpartituren oder Pianistenlieder durchlas und erklingen hörte, hat nicht oft herzliches Mitleid mit der armen, von der Sündflut (ich wähle absichtlich diese Schreibung) der 28—30 wohlgefüllten Instrumentalnotensysteme jämmerlich an die Wand gedrückten Solostimme erfaßt? Alles hat sich ungeahnt entwickelt: der ganze Orchesterkörper, die Streicher-, Bläser- und Schlagzeugtechnik, der Klavierbau; einzig die arme Menschenstimme ist zurückgegangen, weil Zeit Geld ist, und sich heute fast niemand mehr Geld genug entgehen lassen kann, um sie erst vollends auszubilden. Und recht für sie schreiben kann nur, wer bis zu einem gewissen Grade das bei sich selbst besorgt hat, intuitiv vielleicht und auf abgekürztem Wege, aber doch irgendwie. Den vielen anderen aber möchte ich zurufen — weil es immer noch so modern ist, jedes kleine Bessern und Befreien mit dem großen Wort Erlösen zu bezeichnen —: Erlöst doch endlich die Singstimme von den Fesseln eurer singwidrigen Behandlung; erlöst euer Orchester von der Nachrichterarbeit, Stimmen totzudrücken; erlöst die Sänger von der Sisyphusarbeit, gegen orchestrale Erdbeben anzusingen; erlöst die Sänger von euch und euch von den Sängern, die eure Dichterabsicht nicht verstehen und eure ungesanglichen Intentionen nicht herausbringen; erlöst euch selbst von der zwangvollen Plage, das können scheinen zu müssen, was ihr nicht mehr könnt! Und endlich erlöst die Konzertvorstände von der Notwendigkeit, teures Geld dafür zu zahlen, daß einer vor dem tollgewordenen Orchester oder Flügel steht, nur um weithin sichtbar den Mund aufzumachen! Wenn für das gewöhnliche Leben das obige so selten befolgte Sprichwort gilt: Probieren geht über Studieren, so heißt es für die Kunst viel exklusiver: Probieren i s t eben Studieren. Für uns g i b t es keine bloße Theorie und damit in obigem Sinne nichts „Bekanntliches“.

Das Volkslied im niederrheinischen Industriegebiet.

Von LUDWIG RIEMANN (Essen).

II.

Zu den bereits in einem früheren Artikel erwähnten Liedern gehören auch folgende: „Herz, ach Herz warum so traurig“ — „Wer lieben will, muß leiden“ — „Ach, wie dunkel sind die Mauern“ — „Auf dieser Welt hab' ich kein' Freud'“ — „Drum sag' ich's noch einmal: Schön sind die Jugendjahr, schön ist die Jugend, sie kommt nicht mehr“ — u. a. Ein sehr verbreitetes, beliebtes Lied von der „gebrochenen Treue“ verdient besonders aufgezeichnet zu werden, da es uns ebenfalls einen verborgenen, feinempfindenden Zug dichterischer Umbildung bloßlegt. Ich bringe die aufgefundenen Strophen mit den Quellenstrophen zusammen:



1 a) neu:
Müde kehrt ein Wandersmann zurück
Nach der Heimat, seiner Liebe Glück.
Doch bevor er tritt in Liebchens Haus,
Kauft er für sie den schönsten Blumenstrauß.

1 b) alt:
Müde kehrt ein Wandersmann zurück
Nach der Heimat, seiner Liebe Glück.
Doch zuvor tritt er ins Gärtnerhaus
Und kauft für sie noch einen Blumenstrauß.

2 a):
Und die Gärtnersfrau, so hold, so bleich,
Tritt ans Blumenbeete hin sogleich,
Doch bei jeder Rose, die sie bricht,
Rollen Tränen ihr vom Angesicht.

2 b):
Und die Gärtnerin, so hold und schön,
Tritt zu ihren Blumenbeeten hin,
Und bei jedem Blümlein, das sie bricht,
Rollen Tränen ihr vom Angesicht.

3 a):
„Warum weinst du, holde Gärtnersfrau?
Weinst du um das Veilchen dunkelblau?
Oder um die Rose, die du brichst?“
„„Nein, um dieses Alles wein' ich nicht!““

3 b):
„Warum weinst du, holde Gärtnersfrau?
Weinst du um das Veilchen dunkelblau,
Oder um die Rose, die dein Finger bricht?“
„„Nein, um diese Rose wein' ich nicht.““

4 a):
Um den Geliebten wein' ich nur allein,
Der gezogen in die Welt hinein,
Dem ich ew'ge Treu geschworen hab',
Die ich als Gärtnersfrau gebrochen hab'.

4 b):
Ich weine nur um den geliebten Freund,
Er zog in die Welt so weit hinein,
Dem ich Treu und Eid geschworen hab',
Den ich, Gärtnerin, gebrochen hab'.

5 a):
Liebe hast du nicht für mich gehegt,
Aber Blumen hast du dafür gepflegt,
Drum so gib mir, holde Gärtnersfrau,
Einen Blumenstrauß im Tränentau.

5 b):
„Warum hast du mir denn nicht getraut,
Deine Liebe auf den Sand gebaut?
Sieh' den Ring, der mich tagtäglich mahnt
An die Treu, die du gebrochen hast?
Nun so trifft mich Wand'rer das Geschick
In der Heimat, meiner Lieben Blick.
Drum so gib mir, holde Gärtnersfrau,
Einen Blumenstrauß von Tränen betaut."

6 a):
Mit dem Blumenstrauße in der Hand
Will ich ziehen in das fremde Land,
Bis der Tod mein müdes Auge bricht,
Leb wohl, leb wohl, vergiß, vergiß mein nicht.

6 b):
Und mit diesem Sträußchen in der Hand
Will ich wandern durch das ganze Land,
Bis der Tod mein müdes Auge bricht:
Lebe wohl, leb wohl, vergiß mein nicht!

Dem Leser werden die von mir gewissenhaft wiedergegebenen Verstöße der aufgefundenen Lieder gegen die metrischen Formen schon aufgefallen sein. Ich weiß nicht, inwieweit ein Recht vorhanden, den Volksliedformen, diesen ungeschliffenen edlen Steinen eine bessere Glätte zu geben. Für mich liegt das Dichterische zunächst nicht im Rhythmus und reinen Versmaß, sondern in der Darstellung des Inhaltes durch wenige, passende, sinnige, wohlklingende Wörter, die zum Inhalt im richtigen Verhältnis stehen. Sämtliche hier gebrachten Quellenfassungen glauben die metrischen Unebenheiten durch „Verbesserungen" ausschalten zu müssen. Warum? Der unverdorbene, eigenwillige Volksgeist atmet in der Geringachtung der Aeußerlichkeiten eine viel größere Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit! Belege dafür lassen sich leicht aus den vorstehenden Zusammenstellungen herauslesen. So schreibt der metrisch korrekte Vers: Lebe wohl, leb wohl, vergiß mein nicht! — Wie begreiflich erscheint es uns dagegen, wenn das Volk im Ueberschwang des Abschiedes zum Schluß singt: Leb wohl, leb wohl, vergiß, vergiß mein nicht! — In Strophe 4a) heißt es: Dem ich ew'ge Treu geschworen hab' — in 4 b): Dem ich Treu und Eid geschworen hab'. Ich glaube kaum, daß das gerichtliche Wort Eid im Volksmunde lebt. Wie einfach und schön schildert Strophe 5 a) die Aufnahme der gebrochenen Treue, im Gegensatz zu den vielen unnützen Wörtern in 5 b) u. s. f.

Die Melodie des folgenden Liedes dürfte bekannt sein:

An einem Fluß, der rauschend schoß, ein armes Mädchen saß,
Aus ihren blauen Augen floß manch Tränlein in das Gras.

Ein reicher Herr gegangen kam und sah des Mägdleins Schmerz,
Sah ihren Kummer, ihren Gram und das brach ihm sein Herz.

Was trauerst armes Mägdlein du, was weinest du so sehr,
Sag deiner Tränen Ursach' mir, kann ich, so helf' ich dir.

„Ach guter Herr," sprach sie und sah mit trübem Aug' ihn an,
„Ich bin ein armes Mägdelein, dem Gott nur helfen kann."

„Denn sieh dort, jene Rasenbank ist meiner Mutter Grab
Und ach, vor wen'gen Tagen sank mein Vater hier hinab."

„Der wilde Strom riß ihn dahin: Mein Bruder sah's und sprang
Ihm nach; da faßt der Strom auch ihn, und ach, auch er ertrank."

„Nun ich ein armes Waisenkind und einmal Rasttag ab,
Eil' ich zu diesem Strom hinab und weine mich recht satt."

„„Sollst nicht mehr weinen, liebes Kind, ich will dein Vater sein,
Du hast ein Herz, das es verdient, du bist so gut und rein. —""

Er tat's und nahm sie in sein Haus, der gute, reiche Mann,
Zog ihr die Trauerkleider aus und zog ihr schön're an.

Sie aß an seinem Tisch und trank aus seinem Becher satt.
Du guter Reicher habe Dank für deine edle Tat.

Von diesem Liede „Der gute Reiche" sagt F. M. Böhme: „Von A. W. Erk 1801 aufgezeichnet, wurde es noch 1894 am Rhein und im Kreise Wetzlar gehört." — In Essen und seiner Umgebung erfreut es sich seit langem solcher Beliebtheit und Verbreitung, daß man ihm bereits die unverdiente Eigenschaft des Seichten und Gassenhauertones anheftet. Mit Unrecht. Denn das Lied muß allem Anschein nach schon uralt sein. Die vorliegende Fassung weicht nur mit wenigen Wörtern von einem 1781 gedichteten Text ab, hat sich also demnach über 120 Jahre in unserer Gegend rein erhalten. In einem vor mir liegenden, 1804 geschriebenen Liederbuch einer Bäuerin aus dem Lande Hadeln ist es als „Spinnstubenlied" bezeichnet. Als deutsche „Tanzballade" wurde es in diesem Blatte erwähnt, sticht aber derart von der heutigen Fassung ab, daß ich den Gegensatz nicht vorenthalten möchte:

An einem Fluß, der rauschend schwoll,
Ein armes Mädchen saß,
Aus ihren blauen Augen quoll
Der Tränen salzig Naß.

„O Mägdlein, warum weinest du,
So jung! die Augen rot?"
„Ich weine, weil mein Liebster ist
Gefangen oder tot."

Ich heb' dich auf mein weißes Roß
Und trockne die Tränen dir,
Ich führ' dich auf mein Königsschloß,
Tröste dich, Mägdlein, mit mir."

„Aus meinen Augen weine ich
Tränen und rotes Blut,
Ich weine um den Liebsten mein,
Bis daß ich sterben tu'."

„Ich trag' dich auf mein Königsschloß,
Ich rühre dich nicht an,
Ich lass' dich nicht in dunkler Nacht
Schutzlos hier an dem Strand."

Er hob sie auf den Zelter weiß,
Er trocknet' die Tränen ihr ab,
Er hat sie gepflegt, bis weinend sie
Hinsank ins kühle Grab.

Wie erklären wir uns solche Wandlungen? Wenn die Grundidee eines Liedes im Volke wurzelt, wie hier die Rettung einer Verlassenen durch erbarmende Liebe, immer wieder wird der gemütvolle Mensch in stillen Stunden bemüht sein, an solchen guten Handlungen sich durch Wort und Gesang zu erfreuen. So lebt der Kern des Liedes unentwegt fort. Seiner Gestalt mag er durch Mangel an Gedächtnis, an Interesse entkleidet werden. Was verschlägt's? Gesundes Empfinden vermag, wie wir es schon mehrfach gesehen, sehr bald, mühelos dem Kern ein neues Kleid zu geben. In der Bewunderung über diese sinnende Tätigkeit muß jedes Nörgeln über eine etwaige Minderwertigkeit schwinden.

Am Schlusse dieser II. Gruppe möchte ich zwei Lieder nicht unerwähnt lassen, die in Essen als „Lokallieder" bekannt sind.

Versetzen wir uns in jene Zeit zurück, in der die „Männer mit dem Sauerkrautmesser" (Abgesandte der „Kappesburn") durch die Straßen der Stadt zogen, und die ehrsamen Hausfrauen ihre Gemüse noch selber „einmachten". Da versammelte man sich wohl an Spätherbstabenden abwechselnd bei Nachbaren oder Verwandten, um beim „Strippmusschneiden" oder „Bohnenschnibbeln" die Zeit sich durch humorvolle Volkslieder abzukürzen. Das Stegreiflied „Vom Pastor sine Kauh" genoß dabei eines hervorragenden Vorzuges, insofern durch spöttelnde Stegreifverse über die kleinen Schwächen der Mitmenschen und sonstige Scherze die Fröhlichkeit erhöht wurde. Das

echt westfälische Lied lebt seit vielen Jahrzehnten in Westfalen und am Niederrhein und wird wohl wegen seiner fluktuierenden Beschaffenheit selten in jeder Gegend d e n s e l b e n Text aufweisen. Mir ist eine Niederschrift von Prof. Landois, Münster, zu Gesicht gekommen, und zwar in seinem köstlichen Werk: „Frans Essink, Bi Liäwtieden". — Von den unzähligen Strophen werden auch einige in Essen gesungen:



Dat wass wat Aells un allbekannt,
Dat de Pastroat den besten S c h m a n d.
Trialo.

De Kinder wussen't äs en Book,
De H a n d k a i s' doch am besten schmook.

Pastoor drunk gärne reinen Wien,
Sagg: M i ä l k' draff ank nich taufet sien.

Dat Tier wurd' nu up eenmaol krank,
De Gicht trak in dem Rüggestrank.

Un äs dat Wicht se quamm te melken,
Van wieden häört se all dat Bölken.

Gistern wass se guet un wall,
Van Dage lagg se daud i'n Stall.

Se setten't drün in't Tiedungsblatt:
„Well't mag, krigg vör Paar Pennink satt."

Major de schnaude an den Burschen,
„Das bill'je Fleisch geh' nachzufurschen!"

De Kaplaon wass auk kien Napp,
Namm de A o h r e n to'n Fleigenklapp.

Jung! wat schmakt de Wuorteln nett,
Dat kümp von't schöne Nierenfett usw.

Mit dem Verdrängen des „Selbsteinmachens" durch „Konservenbüchsen" läßt der Gebrauch dieses kernigen Liedes allmählich nach.

Als zweites Essener Lokallied wird gerne im gemütlichen Kreise, besonders am Stammtisch, das Lied „Vom wachsamen Hähnchen" gesungen. Schon in den sechziger Jahren, als altes Essener Schützenlied bekannt, wurde es im Jahre 1887 von einem anonymen Verfasser neu aufgeschrieben. Die heutige Singweise weicht aber im Taktmaß ganz erheblich von der Urschrift ab, so daß wir auch hier über die erste Gestalt nicht rechten können:





Er nährt sich von Brocken und frißt nur sehr wenig,
Er ist unerschrocken, regiert wie ein König,
Und schreitet einher wie ein Held.
Er wecket euch im Winter, im Sommer so früh
Und krähet so lieblich seine Kikerikikikiki
Seine Rucke tucke tucke tuck tuck
Seine Kikerikikikiki!

Er trägt wie ein Ritter fein silberne Sporen,
Und wer mit ihm anfängt, der ist schon verloren,
Denn pfeilspitz sind Schnabel und Sporn.
Er wecket euch usw.

III. *Neue, bezw. bisher nicht aufgezeichnete Lieder.*

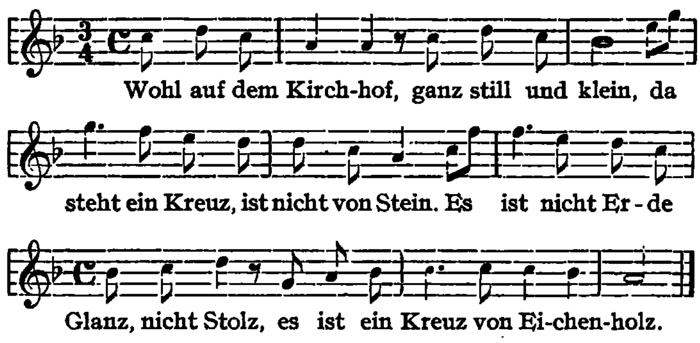
Diese Gruppe dürfte wohl das meiste Interesse beanspruchen, insofern hier zum erstenmal Lieder gebracht werden, die bisher in den Quellenwerken nicht festgelegt worden sind. Der Begriff des „Neuen" kann jedoch damit nicht unbedingt verknüpft werden, denn

1. mag eine Niederschrift in alten geschriebenen Privatliederheften oder in einem gedruckten kleinen unscheinbaren Sangesbüchlein wohl schon vorhanden sein,

2. kann ein durch mündliche Ueberlieferung erhaltenes, sehr altes Lied an dieser Stelle wie ein wilder Vogel eingefangen sein. —

In vielen Fällen läßt sich jedoch Alter und Entstehungsart aus dem Inhalt heraus vermuten. Die sich hieran anschließende Frage: Entstehen heute noch neue Volkslieder? findet damit zugleich ihre Beantwortung. Wir sind nicht imstande, ein uns fremdes Volks- oder volkstümliches Lied als n e u e n t s t a n d e n zu bezeichnen, da wir Alter und Herkunft nicht kennen bezw. in den wenigsten Fällen erforschen können. Die Entstehung neuer Lieder als T a t s a c h e hinzustellen, bleibt lediglich eine G l a u b e n s sache. Dieser Glaube verdient meines Erachtens unbedingt eine Befestigung durch die in dieser Skizze aufgezählten v o r h a n d e n e n, mündlich überlieferten Lieder. Wenn der Niederrheinländer und Westfale solche im „Munde des Volkes" l e b e n d e n Lieder im Herzen festhält, dann hat es auch Sinn und Gemüt, neue Worte und Weisen für einen zeitlich-gleichgültigen lyrischen Grundgedanken oder eine Begebenheit zu erfinden und von sich zu geben. Der gebildeten Welt bleiben sie allerdings zumeist verborgen. Und es ist eine schwere Kunst, sie zu finden und aufzulesen. Darum mag es dem Sammler eine Freude sein, wenn er einen neuen Fund der Mitwelt zuführen kann. Die nachfolgenden Lieder er-

heben keinen Anspruch auf den streng wissenschaftlichen Begriff des „Volksliedes“. Ich bringe die wildgewachsenen Früchte, wie sie mir dargeboten worden sind. — Aus drei Richtungen (Essen, Wattenscheid, Buer) bekam ich ein Lied mit demselben Grundgedanken, aber drei verschiedenen Texten:



1 a):
Dort oben am Friedhof, so ganz allein,
Da steht ein Kreuz, aber nicht von Stein;
Es ist nicht Erde, Pracht, nicht Stolz,
Es ist ein Kreuz von Eichenholz.

1 b):
Wohl auf dem Friedhof, ganz still und klein,
Da steht ein Kreuz, ist nicht von Stein;
Es ist nicht Erde Glanz, nicht Stolz,
Es ist ein Kreuz von Eichenholz.

1 c):
An einem kühlen Grabesrain,
Da steht ein Kreuz, ist nicht von Stein,
Ist nicht der Erde Pracht, noch Stolz,
Es ist ein Kreuz von Eichenholz.

2 a):
Und an dem Kreuz steht eine Gestalt,
Sie trägt den Kranz wohl in der Hand,
Sie möcht' mit den Fingern in die Erd' eingraben,
Und möcht' so gern ihr Liebling wiederhaben.

2 b):
Und ach, die Mutter, die da weint,
Die's doch mit ihrem Kind so redlich meint;
Sie meint's mit ihrem Kind so gut,
Das längst schon unter der Erde ruht.

2 c):
Und auf dem Grabe kniet eine Gestalt,
Sie trägt ein Kränzchen in der Hand,
Tränen rollen von ihm ab,
Wie Silberperlen auf das Grab.
Die Tränen werden von einer Mutter geweint,
Die es so herzlich mit dem Kind gemeint.
Sie war dem Kinde so lieb, so gut,
Das jetzt in kühler Erde ruht.

3 a):
Aber ach, die Erde, sie hat kein Herz,
Sie fühlt keinen Kummer und kein'n Schmerz,
Sie ist ja gerade wie das Meer,
Was sie einmal hat, gibt sie nicht wieder her.

3 b):
Und doch die Erde, sie hat kein Herz,
Sie fühlt kein Mitleid, keinen Schmerz,
Sie ist ja gerade wie das Meer,
Denn was sie einmal hat, gibt sie nicht mehr.

3 c):
Die Erde aber, die hat kein Herz,
Sie weiß ja nicht, was Gram, was Schmerz,
Die Erd' ist grad so wie das Meer,
Was sie einmal hat, gibt sie nicht wieder her.

Allem Anschein nach haben wir die Dichtung eines einzelnen vor uns, die sich wegen des ergreifenden Inhaltes verbreitet hat, zersungen und mit Wörtern willkürlich verändert. Obgleich Fassung c) als die gewandteste herausragt, muß a) doch als die ursprünglichere angesehen werden, da dieser noch zwei Strophen zugedichtet sind:

4 a):
Dort oben am Himmel, wohl an dem blauen,
Da stehn zwei Sternlein, die wir schauen,
Das sind die Aeuglein von ihrem Kind,
Die rufen: „Ach Mutter, wein' dich nicht blind!“

5 a):
„Ach Mutter, weine nicht um mich,
Dein treuer Engel wacht ja über dich!“ —
Da kam der Mond daher gezogen
Und all ihr Leiden war verflogen.

Unwillkürlich kommt uns das „Tränenkrüglein“ aus den Grimmschen Haus- und Kindermärchen ins Gedächtnis, das uns denselben Grundgedanken in Prosaform darstellt. —

Im Emscherkreise hat sich eine alte Hochzeitssitte erhalten, die einen erfreulichen Gegensatz zu den berüchtigten „Gebehochzeiten“ mit Schnaps und Schlägereien bildet. Nachts 12 Uhr scharen sich die Gäste um das Brautpaar und singen, sich im Kreise bewegend, nachstehendes Lied, von einer Freundin der Braut vorgetragen, mit Chorrefrain. Nach Beendigung des Liedes werden Brautkranz und Schleier abgenommen. Der Schleier wird in Stücken von den jungen Mädchen als gute Vorbedeutung für ihre Hochzeit aufbewahrt.



Wer die Liebe, wer sie kennt,
Und für ihre Seelen brennt,
Dieser sei mit uns vereint,
Sei es Bruder, sei es Freund.
Heilig ist der Bund, heilig ist der Bund,
Denn die Freundschaft krönet die Welt.

Und vor allem lebe hoch
Du edler Bräutigam, ja du,
Lebe lange Zeit und sei
Deiner lieben Braut stets getreu!
Heilig usw.

Und vor allem lebe hoch
Du edle Braut, ja du,
Lebe lange Zeit und sei
Deinem lieben Bräutigam getreu!
Heilig usw.

Und so reichet euch die Hand,
Lebt vergnügt im Ehestand,
Vergesset nicht der Liebe Pflicht,
So vergißt der liebe Gott euch nicht.
Heilig usw.

Klopft der Tod an eure Tür,
Dann Geliebte scheidet ihr.
Solang das Aug im Tode bricht,
Vergesset nicht der Liebe Pflicht.
Heilig usw.

Aus denkwürdiger Zeit.

Von HERRMANN STARCKE (Dresden).

Das Fiasko der Pariser Uraufführung von Georg Bizets „Carmen".

DER 3. März 1875 war für *Bizet* ein böser Tag. Vielleicht der qualvollste seines Lebens. Einer, der ihm die bitterste Enttäuschung brachte, die er je erfahren. In dem glänzenden Rahmen einer Pariser Premiere, vor den Spitzen der literarischen und musikalischen Welt und Vertretern der ersten Gesellschaftskreise ging seine „Carmen" in der Komischen Oper zum erstenmal in Szene. Nach den Halberfolgen der „Djamileh", der „Perlenfischer", des „Schönen Mädchen von Perth" sah er mit überquellendem Herzen in seiner „Carmen" endlich den Gegenstand eines vollkommenen Sieges, und ebenso sicher wie er in dieser Annahme war, hofften seine ehrlichen Freunde an diesem denkwürdigen Abende in ihm ein Genie ausrufen zu können. Noch mehr. Mit Spannung wurde „Carmen" sogar als bahnbrechendes Werk der jungfranzösischen Schule erwartet, als eine Art Protest gegen Richard Wagner, wie einige der entschiedensten Pariser Gegner Wagners gemeint hatten.

Und wie erfüllten sich diese Hoffnungen! Kaum daß einige Hände sich in vereinzelten Momenten rührten. Sonst so gut wie keinerlei echte und warme Anteilnahme. Mühselig schleppte sich das Werk von Szene zu Szene. Immer kühler wird die Stimmung. Und nach dem Fallen des Vorhangs über Carmens Tod machen einige schwache Beifallsbezeigungen und schüchternes Klatschen das Fiasko nur noch deutlicher. Fast flüchtend ziehen sich die Darsteller in ihre Garderoben zurück. Schnell wird die Bühne leer. Bizet steht allein. An Leib und Seele gebrochen, flüchtet er in das Privatzimmer des Direktors. Hier sitzt er lange, ohne ein Wort zu sprechen. Dann verläßt er, als letzter, das Haus, krank, sterbensmatt auf den Arm seines Freundes, des Komponisten Erneste Guiraud, gestützt, um noch lange schweigsam, planlos durch einsame Straßen zu irren. Man sagt, daß dieser Abend mit seinen entsetzlichen Enttäuschungen ihm den Todeskeim gebracht habe. Genau drei Monate nach dieser Vorstellung, an demselben Wochentage, zu gleicher Stunde, Mittwoch, den 3. Juni, als um Mitternacht der Vorhang über die spärlich besuchte 33. Aufführung der „Carmen" fiel, war Bizet lautlos, schmerzlos entschlafen. Und tot mit ihm schien auch seine „Carmen". Wenige Tage später, nach der siebenunddreißigsten Vorstellung, wurde sie, gänzlicher Teilnahmlosigkeit wegen, abgesetzt, um für Paris acht Jahre lang im Archive der Komischen Oper zu verstauben.

Blickt man als Augen- und Ohrenzeuge dieser traurigen Premiere, nachdem das Werk sich die Welt erobert, zurück auf die Ursachen dieser schmählichen Niederlage, so sieht man sich vor ein Wirrsal von bösen Zufällen, Mangel an Verständnis und niedrigen Machenschaften gestellt. Das Merkwürdigste und zugleich Unglaubliche von alledem aber war jedenfalls eine urplötzliche, geradezu tragikomische Sittlichkeitseruption der Pariser. Sie, die für die gewagtesten Offenbachiaden und Ehebruchskomödien immer ein liebevolles Verständnis an den Tag zu legen bereit waren, fanden das Textbuch der „Carmen" höchst — unmoralisch und verwerflich. Schon lange vor der Aufführung lief das Gerücht, es sei eine absolute Dirnen- und Banditenkomödie, die auf der vornehm geheiligten Bühne der „Salle Favart" vor sich gehen sollte, eine musikdramatische Verherrlichung der Prostitution, des Verrates und Mordes. Dieser Meinung war — man hält es nicht für möglich — auch Camille du Locle, der Direktor der Komischen Oper, der Mann, dem es vor allem anderen auf einen Erfolg hätte ankommen müssen. Einem Staatsminister, der für die Premiere eine Loge verlangt hatte, gab er brieflich den guten, sofort in einigen Zeitungen veröffentlichten Rat, sich die Vorstellung zunächst allein anzusehen, ohne seine Damen. „Carmen" sei kein geeignetes Sujet zur Förderung der Scham. Das so gegebene vernichtende Vorurteil gewann an Begründung und wurde augenscheinlich zur Tatsache erhoben durch die in jeder Hinsicht realistische Inszenierung. Bisher waren die Pariser gewöhnt, auf der Bühne der Komischen Oper ausschließlich zarte, feinkomische, rein lyrische und romantische Werke aufgeführt zu sehen. Aubers „Fra Diavolo", „Schwarzer Domino", „Teufels Anteil", „Maurer und Schlosser", „Feensee"; Boieldieus „Weiße Dame", „Johann von Paris"; Méhuls „Joseph in Aegypten"; Adams „Postillon von Lonjumeau; Delibes' „Der König hat's gesagt"; Thomas' „Mignon" u. dergl. waren in der Hauptsache die Werke, die in reizvoll eleganter Aufmachung der Komischen Oper das typische Gepräge gegeben hatten. Gestorben oder gar gemordet war auf dieser Bühne überhaupt noch nicht worden. Nichts von Treubruch, Verrat, von Zynismus oder Brutalität. Und nun plötzlich der Dämon Carmen, nicht nur seelisch und moralisch den bisher gewohnten und beliebten Genres und Typen fremd, sondern auch in den Aeußerlichkeiten herb und rauh, in nackter Wirklichkeit dargeboten. Das wollten und konnten die Pariser nicht gleich beim ersten Male verstehen.

Den ersten Stoß erhielt die Premiere dadurch, daß sie in der Einleitung des Werkes allgemein enttäuschte. Die Habitués der Komischen Oper hatten eine regelrechte Ouvertüre alter Form erwartet, d. h. ein potpourriartiges Einleitungsstück, das die effektvollsten Themen des Werkes aneinanderhängt, und sie empfingen statt dessen ein ihren Ohren fremdes, kurzes Stimmungsbild. Einen unfreiwilligen, stark schädigenden Lacherfolg hatten nach dieser ersten Enttäuschung die wachhabenden spanischen Dragoner. Sie waren nach Vorlagen des Aquarellmalers Clairon historisch echt kostümiert: hellgelbe Waffenröcke, rote Hosen, Dragonerhelme mit roten Roßschweifen und bewaffnet mit — Lanzen. Man machte über die „Papagei-Soldaten mit Bohnenstangen" die bösesten Witze, obgleich die Uniformierung — wenn man die Handlung, wie Merimée es vorschreibt, im Jahre 1820 spielen läßt — durchaus richtig war. Noch mehr und noch lauter wurde gelacht, als bei der Ablösung der Wache eine noch zahlreichere Truppe von diesen buntfarbigen Dragonern ohne Karabiner, aber wieder mit langen Lanzen, auftrat. Was ein solcher Lacherfolg an falscher Stelle im Theater, insbesondere in einer ersten Vorstellung bedeutet, weiß jeder, der der Bühne näher steht. Nicht viel besser als diesen Dragonern erging es der Carmen, dargestellt von einer sehr guten, fest im Rufe stehenden Sängerin, Mme. *Galli-Marié*. Echt in die sevillanische Nationaltracht gekleidet, keineswegs aber wirkungsvoll theatralisch und ganz und gar nicht im Sinne und Geschmack der Pariser, betrat sie die Szene in einem ziemlich langen, bauschigen Kleide mit sehr kurzer Taille, im Haar einen mächtigen Kamm, von dem ein langer Schleier herabwehte. Die kleine rundliche Galli-Marié nahm sich in dieser Bekleidung nichts weniger als zigeunerisch aus. —

Auch hier wurde gelacht und nichts wurde dieser Carmen geglaubt, was sie von zigeunerischem Wesen und aparten Liebeskünsten an sich rühmte. Fast spurlos ging die Habanera vorüber. Ach, diese Habanera! Neben dem Schicksal des Gesamtwerkes hatte sie eins ganz für sich. Beim ersten Studium der Carmen-Partie mißfiel der Galli-Marié dieses Stück so entschieden, daß sie erklärte, von einem solchen „Wechselbalg" (enfant supposé) sich ihren ersten Auftritt nicht verderben zu lassen. Um dieser Primadonnenlaune zu genügen, mußte Bizet das Stück dreizehnmal umkomponieren, ehe es Gnade vor Mme. Galli-Marié fand. So entstand, unter künstlerischen Folterqualen des Komponisten, die Fassung, in der wir die Habanera heute hören. Diese Fassung aber rief eine neue Kalamität für Bizet hervor. Sofort nach der ersten Aufführung erklärte der Komponist *Yradier*, die Themen der Habanera seien seiner bei Heugel (Paris) erschienenen Sammlung spanischer Gesänge entnommen, und er und der Verleger drohten auf Grund des Urhebergesetzes mit einem Prozesse. Gewiß basiert die Habanera in zwei ihrer Hauptmotive auf einer spanischen Volksweise. Diese kann aber nicht als geistiges Eigentum Yradiers angesehen werden, während die geniale Art der künstlerischen Arbeit unantastbar Bizet gehört. Hätte Bizet prozessiert, so wäre er glänzend aus diesem lächerlichen Streite hervorgegangen. Um Weitläufigkeiten und gerichtliche Maßnahmen zu vermeiden, willigte er in die ihm gestellte harte Bedingung ein: Im Klavierauszuge ließ er als Fußnote auf dem Stücke die Bemerkung eindrucken: „Themen der Yradierschen Sammlung spanischer Gesänge entnommen". So hing sich ein musikalisches Nichts an die Rockschöße eines Großen, um in die Welt der Geister sich einschmuggeln zu lassen.

Aehnlich gleichgültig wie die Habanera, wurde das Duett zwischen José und Micaëla und der weitere Verlauf des ersten Aktes aufgenommen. Auch an Micaëla selbst, von Mlle. Chapuy mit einer mächtigen semmelblonden Perücke und sehr kurzem hellblauem Kleidchen dargestellt, fanden die Pariser kein Wohlgefallen. Ganz eindruckslos verlief im allgemeinen der zweite Akt. Hier versagte in der Aufnahme vor allem die Inszene, in der stark realistischen Aufmachung der Taberna des Lillas Pastia: Eine scheinbar weit von der Stadt, hinter dem Wall von Sevilla gelegene Spelunke, ein enger, gedrückter, etwas verräucherter Raum, mit kleinen, von schmutzigen Zuggardinen behangenen Fenstern. Auf einer Seite ein großer massiver Tisch, auf dem Carmen später tanzte, an der anderen kleinere Tische, alte Sessel und Bänke. In einem Winkel hinten ein wenig appetitlicher Schenktisch mit Weinkrügen, Früchten und Trinkgefäßen. Der abstoßende, in der Beleuchtung düster gehaltene Raum, auf das temperamentvollste belebt von dürftig bekleideten Zigeunerinnen und Dirnen, von Soldaten und verdächtigem männlichem Gesindel. Alle rauchend oder trinkend, während einige der Mädchen unter den Klängen des Zigeunerliedes

tanzten. Sonderlich charakteristisch in diesem chaotischen Gewimmel der Schmugglerwirt Lillas Pastia, verkörpert (leider!) mit einem Stich ins Mosaische von dem sonst trefflichen Baritonisten *Nathan*, der aus dem Wirte das Prototyp eines Galgenvogels machte. Ihm ähnlich die Figuren des Dancaire und des Remendado und, wenn auch graziös, schmiegsam und gefällig in der Gestik, die Zigeunerinnen Frasquita und Mercedès. Als Lichtpunkt der dunklen, unheimlichen Gesellschaft Carmen in knallig hellfarbigem Kostüm und, als sonderlich effektvoll vorausgesetzt, in zerrissenen seidenen Strümpfen. Das Leben und Treiben immer toller und unbändiger gesteigert, bis es schließlich im Schluß- (Presto-) Tempo in ein lärmendes, wüstes und rohes Gelage ausartete. Zweifellos treu nach der Natur gezeichnet, sicher aber auch ganz das Gegenteil dessen, was bis dahin in der Komischen Oper an Aeußerlichkeiten dar geboten zu werden pflegte. Heutigentages gefällt etwas Derartiges.

Vor einigen dreißig Jahren — soll man es loben oder beklagen? — vermochte es nicht anzusprechen. Nach diesem Bilde rührte sich keine Hand. Dafür wurde Escamillo, von einem ersten Künstler, *Bouhy*, gegeben, in seinem Auftritt und Liede mit warmem Beifall aufgenommen. Alles folgende, das Quintett ausgenommen, hatte kaum mehr als einen schwachen Achtungserfolg. Die herrliche Duoszene zwischen José und Carmen, der tiefgehende, hochdramatische Moment, wenn der Leutnant in die Spelunke eintritt und José die Waffe gegen ihn erhebt, wurde so wenig verstanden, daß, als aus der Ferne die Trompeten zum Appell rufen und eine der Trompeten versagte, laut und anhaltend auf der Galerie gelacht wurde. Im dritten Bild war es der Messerkampf zwischen Escamillo und José, der einige vorhergegangene gute Eindrücke völlig zunichte machte. Echt nach der Meriméeschen Novelle, wie in dieser die brutale Abschlachterei zwischen dem einäugigen Galeerensträfling Garcia und José geschildert wird, vollzog sich der Kampf. Man ging hier sogar noch um einige Nuancen über Merimées Schilderung hinaus. Während des Kampfes ließ man Josés Messer zerbrechen. Danach wurde er von Escamillo zu Boden gerungen, oder vielmehr geworfen. Hohnlachend setzte Escamillo den Fuß auf ihn, um ihm dann, auf eine Geste der Carmen hin, als letzte Schmach das Leben zu schenken. Mit einem Ausrufe der Entrüstung wurde diese Roheit abgelehnt. Im vierten Bild fand nur die Quadrilla der Stierfechter einige Aufmerksamkeit. Alles andere blieb unverstanden. Zwei- oder dreimal hob sich am Schlusse, dank der Bemühungen der Claque, die Gardine. Dann eisiges Schweigen. Schnell leerte sich das Haus. Einem Meister war die Seele gebrochen.

„Man steigt nicht ungestraft vom Göttermahl herunter in den Kreis der Sterblichen!"

Aber noch war Bizet nicht aller Qualen ledig. Seiner harrte noch das Spießrutenlaufen durch die Kritik. Vor dieser war und blieb das Werk höchst „unmoralisch, widerlich, abstoßend". Dann zerpflückte man die Musik. Die Wohlwollendsten fanden sie zum Teil elegant, hübsch, leidlich ansprechend, aber formlos, gewagt und gesucht. Die Einleitung nannte einer die Stümperei (bousillage) einer Ouvertüre. Ob man seit Richard Wagner für diese Kunstform denn gar keinen Sinn und keine Regeln mehr hätte? Daß Bizet mit dem Verschmelzen der beiden Hauptmotive des Dramas: des pompösen, glitzernden und gleißenden Aeußeren mit dem tragischen Ausgange; daß mit dem Hereinplatzen des Schicksalsmotivs in den strahlenden Sonnenschein des Lebens keine „Ouvertüre", sondern lediglich ein echtes Stimmungsbild gegeben, der Charakter des Ganzen angedeutet werden sollte, das fiel niemand ein. Das Duo zwischen José und Micaëla nannte einer banal-sentimental; ein anderer verspottete das Ganze als „Civet sans lièvre", auf deutsch: einen Hasenpfeffer ohne Fleisch. Reyer bezeichnete in seiner Kritik im „Journal des Débats" die Musik als zu ausgesprochen „symphonisch" und insbesondere die beiden großen Duoszenen des zweiten und vierten Aktes (Carmen, José) als mäßig gelungen (peu reuissi). In Escamillos Trorero-Sange sah man ein triviales Strophenlied ältester Form. Der einzige Prophet und Gläubige unter den Kritikern war der Komponist *Joncières*. Er nennt in einem Berichte in der „Liberté" die Partitur als ebenso genial erfunden und gearbeitet, wie unverstanden und verkannt. Nach langen acht Jahren und erst nachdem das Werk an vielen großen ausländischen Bühnen die glänzendste Aufnahme gefunden, im April 1883, wurde es, allerdings in total vorteilhafterer Inszenierung und Darstellung und mit den von Guiraud hinzukomponierten Rezitativen, in Paris wieder aufgenommen. Nun war es mit einem Male auch dort ein Meisterstück. Wenige Jahre später konnte „Carmen" in Paris die tausendste Vorstellung erleben.

* * *

Bizet war eine durchaus sympathische Erscheinung, obgleich ihm jedweder Zauber des Persönlichen abging. Auf einem mittelgroßen, etwas beleibten, behäbigen Körper saß auf kurzem Halse ein runder Kopf mit fleischigem Gesicht, aus dem eine spitze Nase hervorsah. Ein hellblonder, runder Vollbart rahmte das gutmütige Antlitz ein. Nur das Auge, obgleich sehr kurzsichtig und immer mit einem Klemmer bewaffnet, sprach von Charakter und Temperament. Er litt oft an der Halsbräune und trug, um Erkältungen vorzubeugen, stets ein Halstuch. Dadurch gewann sein Aeußeres keineswegs. In diesem scheinbar unbedeutenden Körper aber wohnten eine Feuerseele und ein tiefes Gemüt, hochfliegende Phantasie und alles, was den erwählten Künstler auszumachen imstande ist, vereinigte sich harmonisch in dieser mit dem Stempel des friedlichen Bourgeois gekennzeichneten bescheidenen materiellen Hülle.

Noch lange nachdem er den Rompreis erhalten, studierte er weiter unter *Halévy*, dessen Lieblingsschüler er bis zu Halévys Tode blieb. Aus diesen innigen Beziehungen entwickelte sich das Liebesverhältnis und die Vermählung mit Halévys einzigem Kinde Geneviève.

Der grelle Mißerfolg der „Carmen" hatte ihn körperlich und seelisch tief verletzt. Von da ab kränkelte er. Fast menschenscheu, ganz von der Oeffentlichkeit zurückgezogen, lebte er in einem kleinen, in Bougival bei Paris gelegenen Landhäuschen. Am 1. Juni wurde er bettlägerig. Niemand ahnte, auch sein Arzt nicht, die unmittelbare Nähe des Todes. Als Dr. Lefebre am 3. Juni, gegen Mitternacht, zu ihm gerufen wurde, fand er ihn im Bett, scheinbar schlafend. Neben ihm wachend Frau Geneviève, die dem Arzt bedeutete, leise aufzutreten, um den Schlummer des Kranken nicht zu stören. Nichts regte sich. Kein Atemzug des Kranken. Zunächst dachte der Arzt an eine Ohnmacht. Aber es war der Tod. Ein plötzlich auftretendes Halsgeschwür, das eine Schlagader gesprengt, hatte dem Leben ein Ziel gesetzt. Friedlich, ahnungslos, schmerzlos war er hinübergeschlummert, ohne Agonie. Ohne Abschied von seiner lieben Frau und von seinem einzigen Kinde, das in seiner unmittelbaren Nähe schlief.

Die Pariser Künstlerwelt wurde von seinem Tode tief betroffen. Denn wenn ihm auch von vielen Seiten Neid und Bosheit gegenüber gestanden, so söhnte das tragische Schicksal, das ihn getroffen, auch seine bösesten Gegner aus. Zwei Tage nach seinem Hinscheiden, am 5. Juni, fand in der Trinitatiskirche die Leichenfeier statt. Die Orgelempore nahmen das Pasdeloup-Orchester und erste Gesangskünstler ein. Der Organist der Kirche, Bazille, präludierte über ein Thema aus den „Perlenfischern". Das „Agnus Dei" war aus Themen der „Arlesierin" zusammengestellt. Eine Orgel-Fantasie aus Carmen-Motiven (Bazille) beschloß die kirchliche Feier. Dann wurde der Sarg unter den Klängen des Chopinschen Trauermarsches (Pasdeloup-Orchester) gehoben und nach dem Leichenwagen getragen, geleitet von Bizets altem Vater, von Ambroise Thomas, Gounod, Guiraud, Massenet, Paladilhe u. a. Am Grabe sang der Chor der Komischen Oper das „De profundis". Dann sprachen Jules Barbier, Camille du Locle. Auch Gounod, einer der treuesten und bewährtesten Freunde Bizets, wollte sprechen. Er vermochte es nicht. Schluchzend trat er vom Grabe zurück.

Abends wurde „Carmen" gegeben. Die darstellenden Künstler waren von dem Schicksal des jungen Meisters so erschüttert, daß sie oft unter Tränen sangen und agierten. Unter drückendem Schweigen fiel die Gardine über „Carmen", die scheinbar, gleich ihrem Schöpfer, zu Grabe ging. Danach noch vier Vorstellungen. Dann wurde sie abgesetzt. — Die einzige öffentliche Auszeichnung, die Bizet bei Lebzeiten erhielt, war, einige Monate vor seinem Tode, das Ritterkreuz der Ehrenlegion. Längere Zeit nach seinem Heimgange benannte der Pariser Magistrat eine Straße nach ihm, die Rue Bizet, in der Vorstadt Passy, das war alles.

Er ruht auf dem Père Lachaise. Ueber seinem Grabe erhebt sich ein Marmorblock, auf dem eine von Lorbeer umrankte Lyra eingelassen ist. Darüber ein Bronzeabguß der herrlichsten, von Paul Dubois geschaffenen Büste, das beste und ähnlichste Bizet-Bildnis, dessen Original in Marmor im Foyer der Komischen Oper aufgestellt ist. Darunter die einfachen Worte: „A Georges Bizet sa famille et ses amis. 1838—1875." — Von seinen Freunden! Als er gebrochenen Herzens über das Schicksal seiner „Carmen" starb, waren es deren nur wenige. Heute hat er sie ungezählt und in der ganzen zivilisierten Welt.

Rheinsagenspiele auf der Brömserburg zu Rüdesheim a. Rh.

IN der uralten „Niederburg" der Brömserritter, dem Herrensitz, dessen Mauern einst von des Rheines Wellen umspült wurden (jetzt der gräflich Ingelheimschen Familie gehörig und von dieser dem „Rheingauer Herrenbund Alt-Rüdesheim" verpachtet), soll eine Reihe von „Rheinsagenspielen" zur alljährlichen ständigen Anziehungskraft werden. Der Gedanke ist ohne Zweifel glücklich; sehen doch die schmucken Rheinstädtchen, wo am Rande der Weingärten Rosen über Rosen erblühen, und der Sonnenschein den Strom mit glitzernden Diamanten übersät, wie zu lauter Festen und Fröhlichkeit geschaffen, aus, als ob dort alle Tage Sonntag sei!

Der Schauplatz der Rüdesheimer Spiele unter freiem Himmel, wie sie jetzt bald in allen Gegenden zur Sommerszeit Natur und Kunst zu verschmelzen suchen, ist die Rückseite der Brömserburg. Die hohe, schlichte Mauer mit den unregelmäßig angebrachten kleinen Fenstern wirkt hauptsächlich durch den hinaufrankenden Efeu und die sich links erhebenden Bäume malerisch. Um diesen Hintergrund etwas abwechslungsreicher zu gestalten, baute man eine hölzerne Außentreppe mit Altan an, vom Altan aus führt die Treppe zu den oberen Burggemächern. Ein kleinerer Altan rechts, ein hölzernes Glockentürmchen links, das den Eingang zu einer Klosterkapelle später andeuten soll, vervollständigt die einfache „Dekoration"; ein mächtiger Steintisch, zu dem Pagen aus der Burg einen Teppich und Ledersessel schleppen, bildet den Mittelpunkt des Bildes, wenn die trinkfesten Ritter sich dort niederlassen. —



Szene aus dem Rheinsagenspiel „Gisela Brömser von Rüdesheim" auf der Brömserburg.
Phot. Osw. Heiderich, Rüdesheim a. Rh.

Den Reigen der Rheinsagenspiele eröffnete in dieser Saison „Gisela Brömser von Rüdesheim", ein Sagenspiel in drei Vorgängen, vom Wiesbadner Stadtarchivar, Hofrat Dr. *C. Spielmann*, mit eingelegter Musik von August Bungert. Die Sage von der schönen Gisela, die im Rheine aus Liebesgram den Tod suchte und f a n d, ist hier glücklich auf folgende Weise verwandt und verwandelt. Der Autor läßt Gisela ihren Tod nicht im Rheine finden, sondern macht sie zur Braut des auf dem „Rheinstein" hausenden Vizemarschalls Otto von Windeck. Dieser hat Giselas Herz gewonnen, während ihr Vater im Türkenkrieg weilt. Nach jahrelanger Gefangenschaft in der Türkei wird seine Rückkehr eben in der Brömserburg erwartet. Als er im fernen Osten in schwerer Lebensgefahr gestanden, gelobte er, falls er gerettet würde, ein Kloster auf heimatlichem Boden zu erbauen. Die erste Jungfrau, die ihm daheim entgegentritt, soll das Kloster einweihen. Um seine Ankunft vorzubereiten, schickt er seinen Hausmeister und Kriegsgefährten Niklas voraus, der auch dafür sorgen soll, daß ein jungfräuliches Wesen ihm vor seiner Burg entgegentrete. Seine Tochter dagegen sollte er anweisen, ihm bis Ellfeld entgegenzukommen. Nun will es der Zufall, daß Gisela diesem letzterwähnten Wunsche nicht nachkommt, und statt der vom Hausmeister ausersehenen, freigelassenen Magd, die Brömser den Willkommstrunk reichen soll, Gisela selbst die Erste ist, die ihm entgegentritt. Der Ritter v. Windeck wird von Brömser mit seiner Werbung abgewiesen, die Tochter verzweifelt darüber, weigert sich, ins Kloster zu gehen und stürzt sich in den Rhein.

Das Netz eines Fischers rettet sie indessen vor dem Ertrinken, die Rückkehr in das Elternhaus, wo mit dem Vater eine schöne Morgenländerin als Stiefmutter eingezogen ist, verschmähend, stellt sie sich unter den Schutz des Mainzer Erzbischofs Johannes, der ihr in seiner Burg Ellfeld Unterkunft gewährt. Nach Jahresfrist ist der von Brömser gelobte Klosterbau vollendet und soll seine Weihe finden. Dazu erscheint der gesamte bischöfliche Hof und durch den Erzbischof wird bei Eröffnung der Klosterpforte dem ominösen zweiten Teil von Brömsers Gelübde damit Genüge getan, daß Gisela an des Bischofs Hand die Schwelle des Klosters überschreitet, aber auch von ihm wieder hinausgeleitet wird. Dann aber kommt es zu dem versöhnenden Schlusse, daß der im Verborgenen zugegen gewesene Verlobte auf des Erzbischofs Ruf hervortritt und unter des Kirchenfürsten Segen gleich eine Verbindung der Liebenden stattfindet, mit der sich auch der alte Brömser einverstanden erklären muß.

Um die tragenden Rollen machten sich Else Herrmann vom Mainzer Stadttheater (Gisela), Frida Eichelsheim vom Wiesbadner Hoftheater (Maria, Brömsers Gattin), Hermann Nesselträger (Brömser), Rudolf Bartak (Otto v. Windeck), beide vom Residenztheater in Wiesbaden, Fritz Fischer-Schlotthauer (Niklas) vom Mainzer Stadttheater und Elimar Striebeck (Brömsers Beichtiger) vom Wiesbadner Hoftheater verdient. Die übrigen Mitwirkenden waren Dilettanten, mit Ausnahme eines fahrenden Sängers (Robert Wolfskehl vom Stadttheater in Koblenz). Und damit kommen wir auf die Musik. Es ist schade, daß man ihr bei dem ganzen Sagenspiel keinen b r e i t e r e n Raum gönnte; ein Rheingauer Springtanz mit Gesang, ein Willkommchor der Schüler, ein Solo-Spielmannslied und Schlußchor waren die musikalischen Beigaben. Handelt es sich um Rheinverherrlichung, so ist wohl kaum ein berufenerer Tondichter zu denken, als Bungert, der zu Carmen Sylvas Rheinpoesien so vielfach rheinbegeisterte Melodien gefunden. Bei guter Ausführung hätten auch gewiß seine Gesänge zu Gisela Brömser ihre Wirkung nicht verfehlt, aber die kleine, altdeutsch herausstaffierte Musikkapelle (unter Lehrer Usingers Leitung) stand zu abseits von den Sängern — der Dirigent drehte den Sängern den Rücken (!), so daß Sänger und Musiker zumeist ganz bedenklich „schwammen". Als Regiefehler störte uns sehr die pappene Harfe, die dem Sänger auf dem Rücken baumelte, während er die unbeschäftigten Hände wie auf der Bühne agieren ließ. Wollte man „stilvoll" sein, so mußte man hier einen wirklichen alten Lautensänger (am besten Robert Kothe selber!) auftreten lassen, der statt dem einen langstrophigen Liede auch gut mehrere kürzere hätte zum Vortrag bringen können. — Der Gesamteindruck der vielfarbig belebten Szenen war höchst anmutend, die Kostüme nach Möglichkeit „echt" und angemessen. Reizende Mädchengestalten unter den Rüdesheimer Winzerinnen, stattliche Ritterfiguren und geistliche Würdenträger, die Glanzeffekte: der Einzug Brömsers in Silberrüstung und Lorbeerkranz hoch zu Roß, und endlich der Zug der Klerisei und Nonnen zur Klosterweihe. Und darüber breiteten alte blühende Linden ihre weithin duftenden Aeste. Wer sollte da nicht von den Bildern allein, die sich vor so ehrwürdigem Hintergrund entfalteten, schon froh und festlich gestimmt worden sein? So kamen die Hervorrufe, die den Künstlern, dem Dichter und Komponisten, wie allen, die zum Erfolg der Sache beitrugen, zuteil wurden, gewiß aus dem Herzen der ziemlich zahlreich die Tribünen füllenden Zuschauer.

Tony Canstatt.

Musikerautographen.

IM Antiquariat von *Karl Ernst Henrici* in Berlin haben unlängst zwei bedeutende Versteigerungen von Briefen und Manuskripten berühmter Musiker stattgefunden; die Sammlungen enthielten viele bislang ungedruckte Schreiben, und das Interesse an diesen Schätzen dokumentierte sich durch einen außerordentlich starken Besuch aus aller Herren Länder, die erzielten Preise waren sehr bedeutend. — *Beethoven* war mit einem selten schön erhaltenen Manuskript vertreten: „Skizzen zu König Stephan", Noten und Text (350 M.). — An Treitschke gerichtet war ein eigenhändiger, vier Seiten langer Brief vom 3. July 1811. Er schreibt darin: „Ich habe die Uebersetzung des Melodramas erhalten, nebst Anweisungen von Palfi, alles nothwendige mit Ihnen zu verabreden. Die Uebersetzung, die mir Graf Palfy gesendet, ist von Castelli für das privilegiale Wiedener Theater bearbeitet. Sagen Sie mir noch gefälligst, ob Sie noch gesonnen sind, dieses Sujet als Oper für mich zu bearbeiten." Unterzeichnet ist der Brief „Ihr sehr ergebenster Diener Beethoven". (Treitschke hat außer der Umarbeitung des Fidelio keinen weiteren Operntext für Beethoven verfaßt.) Der Brief brachte 675 M. — Ein sehr inhaltreiches Schreiben, in französischer

Sprache, datiert: Vienne ce 19. fevrier 1813, war an den Musikverleger Thomson in Edinburg gerichtet; es enthielt im Text zahlreiche interessante Notenbeispiele von Beethovens Hand und wurde für 225 M. verkauft. — Von *Hector Berlioz* war ein völlig unbekanntes Manuskript überschrieben: Akt I. Szene I aus?, sodann ein reizendes Albumblatt, datiert Weimar 1856 und einige Briefe, die zusammen 200 M. brachten. — Ueber die Aufführung der Gluckschen Opern: Orpheus und Alceste schrieb Berlioz 1866: „Gluck est un colosse, un demi dieu." — Von *Brahms* waren zahlreiche Briefe da, einer der interessantesten stammt vom März 1874, ein prächtiges Dankschreiben an Professor Dr. Langer in Leipzig, dem Dirigenten des „akademischen Gesangvereins Paulus", der Brahms zu seinem Ehrenmitglied ernannt hatte. „Einstweilen möchte ich Sie bitten, sich freundlich meiner anzunehmen, und bei nächster Gelegenheit Ihr Redetalent zu meinen Gunsten zu verwenden. Je schöner und wärmer Sie reden, desto mehr sprechen Sie aus meiner Seele." — Ein anderes Mal schreibt er: „Ich war gestern Abend mit Spiegl zusammen, und versprach ihm, ihn nochmals bei Dir zu entschuldigen. Er ist ganz ‚Oktoberfest', nämlich einer der Hauptarrangeure." — Seine Visitenkarte, mit einigen Worten auf der Rückseite, und eine kleine Photographie mit eigenhändiger Widmung brachten zusammen 289 M. — Von *H. v. Bülow* stammte ein hochinteressantes Schreiben an den königlichen Kapellmeister Dorn in Berlin, im Text des Briefes befinden sich fünf Notenreihen. 1858 (ohne Datum.) „Ich gestatte mir hierdurch im Namen meines Freundes Richard Wagner bescheidentlich auf zwei Unrichtigkeiten in der Aufführung des Tannhäuser aufmerksam zu machen. Ich hege die sanguinische Hoffnung, daß Sie sich durch Ihre bekannte Feindseligkeit gegen die Richtung meiner musikalischen Bestrebungen nicht veranlaßt sehen werden, mir wegen dieser, wie gesagt, sehr bescheidentlichen Andeutung den Vorwurf zu machen, als ob ich mir an der Rolle, eine Art ‚Schindler' (‚ami de Wagner') zu spielen, genügen lassen wolle."



Palais Lanckoronski: Paul Baudry: Die deutsche Musik.

Von *Chopin* wurden zehn Briefe in polnischer Sprache feilgeboten, aus Palma 1839 und Lachatre 1841; alle an Julius Fontana, seinen intimen Freund, gerichtet. Sie handelten von seinen Balladen und Polonaisen, sodann von seiner Krankheit und der Diagnose seiner drei Aerzte. — Ueber Liszt schreibt er in einem der Briefe: „Er wird noch einmal sicher Debutierter — vielleicht sogar König von Abessinien." (732 M.) — Von *Karl Czerny* gab es ein eigenartiges Manuskript: Die Jahreszeiten von Haydn, für das Pianoforte eingerichtet von Karl Czerny; ein dicker Band von 380 Seiten; er brachte 95 M — Von *Peter Cornelius* waren einige Skizzen zum Klavierauszug der Walküre und ein Brief musikalischen Inhalts aus Weimar 1857, die für 81 M. verkauft wurden. — Ein Chor für Männerstimmen von *Félicien David*, betitelt: „Les Hébreux devant la terre promise" und von *Karl von Dittersdorf* ein Brief aus Johannisberg vom Jahre 1782 „Ueber die Verwandlungen des Ovid" brachten 150 M. Dittersdorf war Leiter der Hauskapelle des Grafen Schaffgotsch, dem Fürstbischof von Breslau. — *Donizetti* war mit einem Manuskripte vertreten nach einer Ballade von Schiller, betitelt: „Il Pescatore, Ballata da Schiller-Donizetti" das 180 M. erzielte. (Die Ballade ist im Katalog von Ricordi unter der Nummer 11 261 publiziert.) — Ein ganz besonders interessantes und sehr seltenes Stück bildete ein ganz eigenhändiger Brief vom *„Ritter von Gluck"*. Es ist datiert: Wien 29. August 1778. Gluck schildert darin ausführlich einem in Paris wohnenden Freunde die furchtbaren Schrecknisse des bayrischen Erbfolgekrieges im Sommer 1778, er hebt besonders die Erfolge der Oesterreicher hervor, die den Preußen viele Schlappen beigebracht haben. Weiter schreibt er: „Indessen ist es schon ausgemacht, daß die preißischen arméen sich vor Ende des Feldzuges aus Böhmen werden ziehen müssen." Gluck unterzeichnete grundsätzlich freundschaftliche Briefe nie mit seinem Namen, und so trägt auch der vorliegende Brief keine Unterschrift. Das prachtvoll erhaltene Schreiben brachte 650 M. — Von *Joseph Haydn* wurde ein eigenhändig geschriebenes Musikstück stark umworben. Es trug den Titel „Diver^to^ 106 ^to^. In nomine Domini, di Giuseppe Haydn. 1772. G.dur 3/4 Takt. Für Bariton, Viola und Basso. Poco Adagio, con variazioni und Menuetto Allegretto con brio. Für 910 M. ging das Manuskript in die Hände eines Leipziger Privatsammlers über. — Von dem seinerzeit sehr berühmten Opernkomponisten *Johann Adolph Hasse*, dem scharfen Gegner von Georg Friedrich Händel, war ein prachtvoller Brief musikalischen Inhalts in italienischer Sprache, datiert Vienna 1768, der für 305 M. verkauft wurde.

Franz Liszt war außerordentlich reich vertreten. An Manuskripten lagen vor: Ein Albumblatt: 8 Takte aus seinem bekannten Klavierwalzer As dur. Datiert Stuttgart am 22. November 1847. Sodann zwei Episoden aus Lenaus Faust: Der nächtliche Zug. Der Tanz in der Dorfschenke (Mephisto-Walzer) mit eigenhändigen Tempi- nnd Vortragsbezeichnungen. Außerdem der Schluß eines Musikstückes für Pianoforte und Harmonium, bezeichnet: 22. November 1878. Santa Cecilia. Fr. Liszt. Rome. Dann noch eine Partitur „Der Kampf ums Leben", vierhändige Klavierkomposition und „Agnus Dei della Messa da Requiem di G. Verdi. O sacrum convivium — per Organo, ossia Harmonium salo. Verschiedene Briefe aus Frankfurt von 1842 waren an den Verleger Schlesinger gerichtet: in einem aus Weimar von 1851 empfielt er angelegentlich den Pianisten Jadassohn, und dann waren noch 16 Briefkonzepte von seiner Hand. Ein Brustbild, von W. von Kaulbach gezeichnet, gestochen von C. Gonzenbach, trug die Widmung: „Meinen lieben Kollegen bei der Goethe-Feier. 29. August 1849. Fr. Liszt. — Die Kollektion erzielte 710 M. — Ein ebenfalls seltenes Stück war ein musikalisches Doppelalbumblatt von Liszt und Meyerbeer, entstanden 1842 beim Zusammentreffen beider Meister. Auf der einen Seite enthielt es den Schluß eines Klavierstückes in A dur 3/4-Takt, unterschrieben: Franz Liszt 1. Maerz 1842. Berlin; auf der anderen Seite ein kleines Klavierstück „Andantino quasi Alegretto" G dur 3/4-Takt, unterzeichnet: Giacomo Meyerbeer. Berlin 1. Maerz 1842. Das Blättchen erzielte 80 M.

Von *Albert Lortzing* waren sechs Briefe, zum Teil hochinteressanten Inhaltes. An Louis Schneider (den Vorleser des Königs) in Berlin schreibt er 1840 aus Leipzig über den Generalmusikdirektor Spontini, der ihm nicht gerade freundschaftlich gegenüberstand: „Hinsichtlich Spontinis mögen Sie in Allem recht haben, und werde ich, wenn es so weit ist, um die Erlaubniß bitten, dirigieren zu dürfen, glauben Sie aber, gesetzt der Fall, der Hans Sachs erfreute sich eines Erfolges wie meine beiden früheren Opern, was wir wünschen und hoffen wollen, und ich bearbeite nun Spontini, mir eine Musikdirektorstelle zu gewären, glauben Sie, er werde darauf eingehen? Ich nicht. Sollte der ehrgeizige Spontini neben sich oder unter sich einen Komponisten dulden, dessen Produktivität so evidente Beweise geliefert hat? Gegenwärtig habe ich den Casanova in der Mache, um ihn zur komischen Oper umzugestalten." — Ein anderer Brief ist aus Wien (ohne Jahr, aber sicher von 1848) an seinen Freund Bickelt, den Regisseur am Leipziger Stadttheater, gerichtet. Er enthält ausführliche Nachrichten über den Stand der Wiener Theater, die sich seit den „Aprilereignissen" in schlimmer Lage befinden. „Das Hofburgtheater," schreibt er, „klebt noch an seinem alten Zopf, und wird, was Niemand bislang wagen durfte, jetzt in den Blättern stark mitgenommen. Das Kärthner Theater ist seit dem 1. April geschlossen. Es wurden Plakate angeschlagen, und gedroht, das ganze Haus in Brand zu stecken." Weiter frägt er über das Schicksal seiner in Leipzig (seit 1847) aufgeführten Oper „Der Großadmiral" an. „Es ist recht traurig, wenn man sein eigen Kind nicht kennt, so geht es mir mit der Oper." Und nun folgt das sein ganzes Leben begleitende Elend: „Ich möchte so gern die Reise nach Leipzig machen, doch mir fehlt hierzu das nöthige Geld." (Lortzings Briefe brachten 142 M.) — Von *Heinrich Marschner* waren mehrere Briefe aus seiner Kapellmeister-Tätigkeit her am Hoftheater zu Hannover, der inhaltlich interessanteste vom Jahre 1854 sei auszugsweise wiedergegeben: „An ein schlimmes Verfahren von Seiten der Kritik gegen mich (als Künstler) bin ich schon gewöhnt, so daß mir die Wagnersche Partei doch nicht so wehe thut, als sie vielleicht beabsichtigt hat. Sie werden wohl auch wissen, wie wenig Notiz die sogenannten großen Fachzeitungen von



J. Tischbein: Malerei und Musik. (Gemälde-Galerie der k. k. Akademie der bild. Künste in Wien.)

meinem Wirken und meinen Werken genommen, wie wenige derselben, (und selbst die größeren) wirklich ernsthaft und würdig besprochen worden sind, während die bewußte Mendelssohn'sche, Schumann'sche und Wagner'sche Clique oft den kleinsten Gedanken ihrer Genossen großartig ausposaunt haben. — Wäre Wagner (außer einem geistreichen Menschen) ein wirklicher Komponist, und besäße er alle einem solchen nöthigen Naturgaben, er hätte sicherlich nicht nöthig gehabt, solchen Lärm zu machen, und zu solchen Mitteln zu greifen, um als Tondichter den Ruhm zu erreichen, wonach sein großer Ehrgeiz ihn dürsten macht. War er als Politiker etwa etwas Anderes als Lärmmacher? Ich habe von seiner Wirksamkeit als solcher nichts weiter gehört, als daß er die Sturmglocke gezogen, und nachher das Land verlassen hat. Nun, für ein gutes Herz giebt derlei nicht Zeugniß. Ein gutes Herz ist aber in der Regel jedes ausgezeichneten Künstlers Besitz.

Besonders reich war auch *Felix Mendelssohn* vertreten, mit Manuskripten und mit schönen Briefen. Einen ganz außergewöhnlich hohen Preis erzielte ein Heft mit fünf seiner Lieder: Frühlingsgeister steigen hinab — Reiselied von Heine — Mein Liebchen, wir saßen beisammen — Ach, um deine feuchten Schwingen — Was bedeutet die Bewegung. Das Manuskript brachte 810 M., ein noch nie dagewesener Preis für Mendelssohnsche Musikstücke. — Ein sehr reizendes Stück von ihm war ein Scherzbrief, dessen Text in Form eines Canone ganz in Musik gesetzt ist. Der Text lautet: Canone a 2. Leipzig den 8. Maerz 1839. G dur. 4/4 Takt. „Ich danke Ihnen ergebenst für das Trio, das Sie Abends gleich besorgt. Es erfolgt hierbei zurück mit vie—lem Dank. Da capo in infinitum. Mit vollkommenster Hochachtung ergebenst Felix Mendelssohn Bartholdy." (Der Brief brachte 160 M.) Beethoven liebte es ebenfalls, derartige freundschaftliche Briefe in die musikalische Form einzukleiden. Die anderen 14 Briefe und zwei von Mendelssohn adressierte Einlaßkarten zu Konzerten erzielten 800 M. — Als Kuriosas seien noch erwähnt ein Brief der berühmten Tänzerin *Fanny Elsler* vom Jahre 1842, worin sie hofft, „dem hochverehrten und kunstsinnigen Publikum von Berlin bald ihre Leistungen darzubieten, doch kann sie einen bestimmten Zeitpunkt für ihr Auftreten nicht angeben," und ein glühender Liebesbrief ihres Geliebten, des berühmten Publizisten Friedrich Gentz, damals sechsundsechzig Jahre alt, an seine Geliebte, die obige Tänzerin Fanny Elsler, die damals gerade 20 Jahre zählte. „Ueber meine kühnsten Erwartungen glücklich gemacht hast Du mich," schreibt Gentz in diesem von Liebesbeteurungen überquellenden Briefe.



Caravaggio: Die Lautenspielerin.
Fürstl. Liechtensteinsche Gemäldegalerie, Wien.

Richard Neustadt (Berlin).

Musikalisches aus Wiener Galerien.

MUSIK und bildende Kunst haben von je treulich Bruderschaft gehalten. Wer in Florenz vor Giorgiones „Concert" gestanden — in dessen wunderbarem orgelspielenden Mönch die Ekstase des Musikers auf das herrlichste verkörpert ist —, wer in Bologna Raffaels heilige Cäcilie gesehen, der weiß, wieviel die Malerei der Musik an Anregung verdankt. Nun schien es mir einmal lohnend, in heimischen Galerien ein paar Streifzüge nach solchen musikalischen Motiven zu machen und mit den Wiener Galerien machte ich den Anfang. Natürlich macht die Kollektion der hier angeführten und wiedergegebenen Bilder auf Vollständigkeit keinen Anspruch. Fast auf allen niederländischen Genrebildern des Teniers oder Brouwer finden sich musizierende Bauern und die Zahl musikalischer Engelein zu Füßen der Madonna ist namentlich auf italienischen und deutschen Bildern Legion. Ich habe die Bilder, wo die Musik von Nebenfiguren betrieben wird, daher ausgeschaltet und mich am liebsten an solche gehalten, wo die seelischen Wirkungen der Tonkunst am stärksten ausgedrückt erscheinen.

Sehr „vertieft" scheint mir die berühmte „Lautenspielerin" *Caravaggios* in ihr Werk keineswegs zu sein. Ich denke mir, das Mädchen war irgend eines berühmten alten Instrumentenmachers Tochter und ist's gewöhnt, sich hören zu lassen. Sie freut sich ihrer Kunst, freut sich auch vielleicht ein wenig ihres wunderbaren leuchtend gelben Kleides und ihrer ganzen jugendlich frischen Schönheit. Die Art, wie sie ihrem eigenen Spiel lauscht, ist kritisch, prüfend. Von der schlichten Entrücktheit der drei musizierenden Schwestern ist sie weit entfernt.



Dirk Hals: Der Cellospieler.
(Gemälde-Galerie der k. k. Akademie der bild. Künste in Wien.)

Dirk Hals' „Cellospieler" dagegen scheint im seligsten Rausch zu sein. Er singt wohl der Geliebten sein schwärmerisches Lied und es ist, als ob die weichen, breiten Wellen seiner Töne bis zu uns dringen würden. Die Geige, die an der Wand hängt, war ihm für seine Gefühle offenbar nicht tief, nicht voll genug, darum griff er zum Cello, als wolle er sich ganz auflösen in innigster Hingabe an seine Melodie, auf die er immer und immer wieder einen Frauennamen zu singen scheint. — Sein Gegenspieler dürfte wohl der frivole, leichtfertige Gitarrespieler *Antoine Watteaus* sein. Don Juan, dem Zöfchen der Donna Elvira ein Ständchen bringend . . . Zwar ist er nicht unter einem Fenster, sondern allein im Park, aber die Kleine ist wohl nicht weit und wird sich von diesem Hexenmeister gerne locken lassen.

Ins Allegorische führen uns die Bilder von *Tischbein* und *Baudry*. *Tischbeins* „Malerei und Musik" ist ein wenig steif klassizistisch geraten, wie fast alle Bilder des Meisters. Die Malerei scheint hier die großzügigere, energischere der beiden Schwestern zu sein. Fast ein wenig herrisch legt sie ihre Hand auf die Leier der andern, gleichsam als sei sie berechtigt, von der Musik Anregungen und Inspirationen zu empfangen. Die „Musik" schaut sie schwärmerisch und ein wenig zaghaft an — zu Tischbeins Zeiten wußte man noch nicht viel von jenen ausgesprochenen „Tonmalereien", die unsere Zeit liebt, die sich aber freilich bis zur Pastoralsymphonie, ja bis zu Haydn und noch weiter zurück verfolgen lassen.

Warum *Paul Baudrys* singende Engel gerade die deutsche Musik symbolisieren sollen, ist mir nicht recht klar geworden. Die deutsche Musik scheint mir ein weit herberes und kraftvolleres Antlitz zu haben, als diese allzusüßen Gestalten.

L. Andro.

Die Lehre vom freien Fall.

IN langjähriger musikpädagogischer Praxis ist mir immer von neuem aufgefallen, daß es unter der riesengroßen, und von Jahr zu Jahr sich noch steigernden Zahl der Lehrkräfte für Klavier verhältnismäßig wenige gibt, die den Neuerungen auf dem Gebiete der modernen Technik gerecht werden. Dies veranlaßt mich, die Leser der „N. M.-Z." auf zwei Werke aufmerksam zu machen, die meines Erachtens am besten geeignet sind, klare Begriffe in das Chaos der Methoden zu bringen. Beide behandeln die Gewichtstechnik in durchdachter und eingehendster Weise.



Antoine Watteau: Der Gitarrespieler.
(Kais. Gemälde-Galerie, Wien.)

Da ist zunächst ein kleines Buch, das mir seit Jahren beim Unterrichten gute Dienste leistet und wohl verdient in den weitesten Kreisen Beachtung zu finden, meines Wissens aber noch kaum bekannt ist. Es ist: „*Die Lehre vom freien Fall*, eine Anleitung zu kunstgerechter Tonbildung beim Klavierspiel", von *E. Söchting*. (Verlag *Otto Wernthal*,

Berlin.) Es zerfällt in drei Teile und einen Anhang. Der erste Teil behandelt das für den Anfänger Wissenswerte in theoretischer Hinsicht. Teil 2 und 3 umfassen die Bewegungs- und Tonbildungslehre. In leicht verständlicher Weise wird der Anfänger in alle verschiedenen Grundbewegungen des Klavierspiels eingeweiht. Er wird gleich von Anfang an genötigt, den Geist tapfer mitarbeiten zu lassen und sich schon in den allerersten Uebungen in allen Muskeln und Gelenken locker und ohne jede Hemmung zu bewegen. Er lernt mit jedem Finger frei und sicher auf jede Taste zu fallen, lernt in anschaulichster Weise die Bedeutung des Legato, Staccato und Portamento kennen, und ist von vornherein gezwungen, die Schultergelenke in Aktivität zu bringen. Für viele, denen die alten Methoden anerzogen sind, wird der freie Fall allerdings eine Umwälzung bedeuten. So z. B. weicht der Handgelenkschlag, bei dem der Unterarm völlig steif, und die Schulter völlig untätig ist, einem freien Herabfallen des Armes aus dem Schultergelenk, und die gesamte Muskulatur tritt in Tätigkeit. Die vordem stark gekrümmten Finger strecken sich hier mehr, und werden nur im vordersten Fingerglied leicht gebeugt, um rund auf die Taste zu fallen. Die eingedrückten Knöchel an der Handfläche treten jetzt hervor und dienen den Fingern zu Stützen. Bei Skalen und Arpeggien nimmt die Hand eine Innenstellung ein, womit jede unruhige Drehung vermieden wird, und dergl. mehr. Die Mühe des Umlernens belohnt sich jedoch sehr bald. Wer einige Zeit hindurch gewissenhaft in der angegebenen Weise übt, wird sich bald klar darüber sein, welche große Vorzüge, und welche Zeitersparnis beim Ueben die Aneignung des „Freien Falles" in sich birgt.

In meiner Praxis haben derartig herangebildete Anfänger noch niemals Angst vor neuen technischen Schwierigkeiten gezeigt. Diese Uebungen, die sie überdies noch als etwas sehr Amüsantes auffassen, geben ihnen von vornherein eine große Treffsicherheit und Gewandtheit in jeder Art der Technik.

Zuerst lernen sie Noten und Pausen gleichzeitig kennen, und die Pausen mit vorbereitenden Bewegungen für den nächsten Fall auf die Taste auszufüllen. Dem folgt das Erlernen des non legato mit der entsprechenden Schwungbewegung der Hand und Finger, und hierauf erst das Legato mit eingehender Erläuterung, wie sich die Bewegungen bei zwei, drei und mehr gebundenen Noten zu gestalten haben. Auch die Zerlegung der Bewegungen beim Tonleiterspiel, und der vielbesprochene Daumenuntersatz ist hier deutlich erörtert. Nur muß ich hierbei sagen, daß ich mich mit dem von Söchting erwähnten Grübchen an der Handwurzel, das durch Zurückziehen des Daumens entstehen soll, nicht ganz einverstanden erklären kann, da es meiner Ansicht nach leicht zu einem krampfhaften Halten des Daumens führen würde.

Den letzten Abschnitt des Buches bilden die Seiten- und Bogenbewegungen, die Kreuzung und Unabhängigkeit der Hände. Somit hat man sämtliche für das Klavierspiel erforderliche Grundbewegungen kennen gelernt. Der Anhang enthält Freiübungen, von denen besonders Uebung 1 sehr wichtig ist.

Wer sich ganz mit dem freien Fall vertraut gemacht hat, benutze für Anfänger die im Februar dieses Jahres neu erschienene *Klavierschule* von Söchting, die man eine gründliche Erweiterung der Lehre des freien Falles, der hier auch in Stücken und Etüden zur Anwendung kommt, nennen könnte. Jedenfalls ist neben diesen Uebungen der Gebrauch einer guten Klavierschule natürlich unerläßlich. Die Kleinen sollten aber ganz genau wissen, daß sie bei jedem Ueben zunächst den freien Fall vorzunehmen haben. Ich habe gefunden, daß ihnen die Schwungbewegungen aus der Schulter bald so zur Gewohnheit werden, daß sie diese in Stücken und Etüden ganz unwillkürlich anwenden, ohne daran erinnert zu werden, was früher bei anderen Uebungen häufig nötig war.

Vorgeschrittenere lasse ich die Uebungen in alle Tonarten transponieren, damit auch der Fall auf die Obertasten geübt wird. Auch sei jedem einsichtsvollen Pädagogen anheimgestellt die Uebungen zu erweitern und durch die hinzugefügte Terz oder Sexte vielseitiger und schwerer zu gestalten.

Nach dem Studium dieses kleinen Buches wird das größere, eingehendere Werk: „*Die natürliche Klaviertechnik*" von *Rudolf Maria Breithaupt* (Kahnt Nachfolger, Leipzig) jedem verständlich und von großem Nutzen sein. Es liegt nicht in meiner Absicht auf Breithaupts grandioses Werk, das seinerzeit in verschiedenen Fachzeitschriften vielfach besprochen und überall äußerst günstig beurteilt worden ist, hier ausführlich einzugehen. Gesagt sei nur, daß der 1. Band (der Meisterin Teresa Carreño gewidmet) theoretisch gehalten ist, und in klaren anschaulichen Erklärungen ein getreues Bild des modernen Gewichtsspiels und der natürlichen Schwungbewegungen des gesamten Spielorganismus gibt. In äußerst durchdachter Weise mit treffenden Vergleichen ausgestattet, ist dies Werk ein Kampf gegen die Philister.

Der 2. Band ist eine „Praktische Schule der Technik" mit zahlreichen Uebungsbeispielen, die jeder Spieler gründlich ausarbeiten und erweitern sollte. Es wird ihm helfen den richtigen Gebrauch von Armen, Händen und Fingern zu erlernen, und sich somit eine zuverlässige Technik anzueignen. Breithaupt erhebt den Vorwurf, daß unter den reichhaltigen Studienwerken nur wenige dem Spieler einen klaren Begriff von einer leichten und natürlichen Ausführung der Uebungen ermöglichen. Er sagt: „Solange die Ausführung des „Wie" vernachlässigt wird, ist es unmöglich, ein freies rhythmisch vollendetes Spiel aufzubauen." In welch hervorragender Weise sich Breithaupt bemüht, dieses „Wie" zu erklären, wird jedem einleuchten, der sich mit dem Werke beschäftigt.

Allen Klavierspielern, Lehrenden wie Lernenden, sei es angeraten, sich in beide oben genannte Werke zu vertiefen; sie werden dadurch sicherlich auf vieles hingewiesen, das ihnen das Ueben bedeutend erleichtert, und manchem Pädagogen werden beide Werke eine Hilfe und ein guter Ratgeber sein bei der Ausübung seines verantwortlichen Lehrberufes. **W. P.**

Die Londoner Krönungssaison.

DIE verflossene Londoner musikalische Saison war, finanziell betrachtet, ein großer Mißerfolg, der um so schwerer ins Gewicht fällt, als die Anstrengungen allerseits sehr bedeutend waren. Dieser Ausfall wird einer seit mehreren Jahren sich langsam fortsetzenden Wandlung weiter Vorschub leisten. Die Bedeutung der großen, der Sommersaison nimmt ab, die der Wintersaison zu. Für auswärtige Künstler ergibt sich daraus die Warnung, nicht mit großen Hoffnungen nach London zu kommen, selbst wenn ihnen ein guter Name und reichliche Empfehlungen zur Einführung dienen. Sie sind meist gezwungen, ein Reklamekonzert zu geben, das immerhin 6—800 M. kostet und der sofortige E r f o l g ist auch unter den günstigsten Bedingungen zweifelhaft. Die Saison beginnt mit dem Londoner Musikfest, einer Reihe von sechs Nachmittags- und Abendkonzerten, unternommen von dem Queenshall Orchester unter Sir *Henry Woods* Leitung. Die Großartigkeit der Veranstaltung, die außerordentliche Sorgfalt der Vorbereitung und im Verhältnis hierzu die geringe Beteiligung des Publikums mußten auffallen. Kreisler, Casals, H. Bauer glänzten in Elgars Violinkonzert, in Haydns Violoncellokonzert und Straußens Burleske. Die äußerst anziehende Wiedergabe des Doppelkonzerts für Violine und Violoncello von Brahms und die Sängerinnen J. Culp in Monteverdes, „Lamento di Arianne" und Ellens Liedern von Schubert und M. Acté in der Schlußszene der „Salome" riefen große Begeisterung hervor. Die Glanzleistung des Orchesters war die Wiedergabe von „Also sprach Zarathustra" in einem Strauß und Mozart gewidmeten Konzert. Sir Henry Wood führte eine individuelle Auffassung durch. Noch mehr trat diese zutage in den *Bach*-Aufführungen und fand lebhaften Widerspruch, aber auch starke Anerkennung. Händel und Mendelssohn, die so lange das Oratorienfeld in England fast ausschließlich einnahmen, sind in neuerer Zeit mehr und mehr zurückgedrängt worden, nicht zum Vorteil der Oratorienvereinskassen. Ob sich Bach einbürgern wird, ist noch die Frage. Aufführungen, die dem Stil gerecht werden und das moderne Ausdrucksgefühl anregen, haben wir bis jetzt nicht gehabt. Eine Tradition wie bei Händel und Mendelssohn besteht nicht. Die Mehrzahl der Dirigenten neigt einer Wiedergabe zu, die formelle Klarheit, Präzision, Zurückhaltung und Andacht im Ausdruck als Hauptgesichtspunkte festhält. Sir Henry hat sich dramatische Belebung, nuancierte Phrasierung und Dynamik, malerische Ausarbeitung vokaler und orchestraler Wirkungen zum Ziel gesetzt. Sorgfalt und Energie waren bewundernswert. In der Matthäus-Passion und der hohen Messe ließ die Ausdruckskraft und Technik der Solisten zu wünschen übrig. Mr. Gervase Elwes als Evangelist machte einen tiefen Eindruck und verdient in Deutschland gehört zu werden. Er ist des Deutschen vollkommen mächtig. Die Chöre aus Sheffield und Leeds hielten sich musterhaft. Man mag über prinzipielle Fragen in Bach-Aufführungen und über solche praktische Fragen, wie die Verstärkung der Bläser, Anwendung von rekonstruierten alten Instrumenten, teilweise Veränderung der Instrumentation, Begleitung der Rezitation durch die Orgel usw. denken wie man will, in der Ausführung bleibt, was Tempi, Rhythmus, Gradunterschiede der Dynamik und Erregung anlangt, ein großer Spielraum. Die klanglichen Wirkungen in diesen Aufführungen waren zum Teil von überwältigender Kraft und Schönheit. Im orchestralen Teil machte sich Anmut und Eindringlichkeit geltend. Aber der Gesamteindruck blieb der der Virtuosität, Aufgeregtheit und Uebertreibung. Ueberzeugender, ergreifender Ausdruck des Worts, der Situation, der Persönlichkeit wurde nur selten erreicht und als Ursache dieses Mißerfolgs muß durchaus logisch angegeben werden, daß die Form und der Stil der Bachschen Musik nicht als maßgebende Norm für den Ausdruck betrachtet wurde. Die Aufführung des „Traums des Gerontius" von Sir *E. Elgar*, die das Fest einleitete, illustrierte den Grundsatz stilgemäßer Behandlung. Die fein nuancierte, erregte, male-

rische Wiedergabe brachte die eigentümlich mystische, dramatisch-religiöse Stimmung des Werks zur Geltung.

In der Beurteilung von Musikfesten muß der künstlerische Zweck, der Einfluß auf das Musikleben, rücksichtsloser in Betracht gezogen werden, als in der Kritik über einzelne Konzerte aus naheliegenden Gründen. Das Londoner Musikfest dieses Jahres hat verdientermaßen die Wertschätzung Sir Henry Woods und des Queenshall Orchesters gehoben, aber was wichtiger ist, auch die Wertschätzung der einheimischen Komponisten. Mehrere Werke von Bedeutung kamen zur Erstaufführung, die alle von den Komponisten dirigiert wurden. Das Bedeutendste, die zweite Symphonie in Es von Sir Edward Elgar, wurde zwar sehr freundlich aufgenommen und auch bald darauf beim Musikkongreß und in den zwei Extrakonzerten des Londoner Symphonieorchesters unter des Komponisten Leitung mit Erfolg wiederholt. Aber ein Ereignis wie die der ersten Symphonie Elgars war die Aufführung nicht. Die Symphonie trägt das Motto (Shelley): „Selten nahst du, wonnige Freude . . .“. Es lebt ein Drang und Trieb in allen Sätzen mit Ausnahme des zweiten, träumerischen und elegischen. Aber zum eigentlichen Durchbruch des Entzückens kommt es kaum. Es scheint, als ob der Tondichter nicht imstande war, seinem Temperament oder seiner Lebensanschauung ungehinderte Fröhlichkeit abzuringen. In der Behandlung der Form ist die Symphonie straffer als die erste. Eine eigentliche Entwicklung findet im ersten Satz kaum statt. Es sind mehr Aneinanderreihungen mit Hilfe einer Anzahl von kleinen Motiven und die Sequenzen erscheinen öfters zu weit gesponnen. Im letzten Satz kennzeichnet sich die Stimmung als die der Tatkraft und Lebensfreudigkeit, die man als englisch charakterisieren kann. Das Scherzo im Rondo arbeitet sich zu einer tosenden Steigerung auf mit Pauken, Harfe und Schlagzeug im Triolenrhythmus. Das Werk ist im allgemeinen in hellen Farben gehalten und verrät den erfinderischen Meister der Orchestration. Prof. *Grainville Bantocks* Symphonisches Gedicht „Dante und Beatrice“ mag nicht durchaus fremde Einflüsse verleugnen, sie sind aber wohl verarbeitet zu einem Ganzen, das wirklich prächtig und eigenartig klingt. Die Themen sind treffend und der Schwung der Musik und die mit außerordentlichem Geschick und Phantasie aufgebauten Steigerungen reißen mit fort. Dr. *Walford Davies'* kleine Suite Parthenia verwertet eine alte Volksmelodie in liebenswürdiger, feinsinniger Art und *P. Pitts* Englische Rhapsodie ist ein hübsches Effektstück auch für verwöhnte Solisten. Altenglische Melodien sind benützt. *Max Regers* 100. Psalm, der von dem Norwicher schon etwas ermüdeten Chor gesungen wurde, machte den meisten den Eindruck großartigen Aufwands an Mitteln, bewundernswerten Geschicks und zum Teil prächtiger Klangwirkung, aber zu Herzen wollte er trotz alledem noch nicht recht sprechen.

Der einheimische Beurteiler des Internationalen Musikkongresses steht natürlich auf einem ganz anderen Standpunkt als der auswärtige Besucher. Für den ersteren bot der Kongreß, abgesehen von dem Inhalt verschiedner Vorlesungen, kaum etwas Neues. Für diese waren die Räumlichkeiten der Universität, die eigentlich nur eine Examinationsbehörde ist, zu klein. Eine große Zahl hätten ihren Zweck wohl besser erfüllt, wäre der Text in Fachblättern erschienen. Die meisten hatten nur wenige Hörer und eine Beschränkung ohne Rücksicht auf leitende Persönlichkeiten ist dringend geboten, soll der Kongreß eine praktische Wirkung haben. Es waren aber auch sehr wertvolle Beiträge musikgeschichtlicher und musikwissenschaftlicher Gattung darunter. Das philosophische Gebiet betrat schon der Ehrenvorsitzende, der frühere Ministerpräsident *A. Balfour*, und der Vortrag Sir *Hubert Parrys* über das Häßliche in der Musik war zeitgemäß und geistreich. Die „Musical Times“ vom Juli und August gibt den Wortlaut dieser und anderer Reden, so der des Lordmajors bei dem prächtigen Bankett. Die Gastfreundschaft von seiten der Firma *Novello*, der Zunft der Spezereihändler in ihrem alten Palast in der City, des Lordmajors im Rathaus, des Lyceum-Damenklubs (Tanzvorstellung) und der Regierung im Parlamentsgebäude war großartig. Nur gab es zu viel Musik. Die Unsitte, bei festlichen Gelegenheiten mit einem Konzert oder Unterhaltungsmusik aufzuwarten, nimmt in London auch sonst überhand. Die Konzerte des Kongresses führten den Mitgliedern englische Musik jeglicher Gattung vor: große Orchesterwerke, *Parrys* Symphonische Variationen, *Stanfords* Vorspiel zu „Stabat Mater“, *Mackenzies* Schottische Rhapsodie No. 3, alte und neue Kammermusik, Madrigals und große Chöre älterer Zeit. Es ist zu hoffen, daß die im praktischen Musikleben tätigen Teilnehmer des Kongresses sich dieses und jenes Werkes annehmen werden. Auswärtige Aufführungen haben auf die Entwicklung englischer Musik einen nicht zu unterschätzenden Einfluß und die deutsche Musik wird ja in England besonders gepflegt. Die Teilnehmer kamen aus aller Herren Länder und manche wertvolle Bekanntschaft wurde vermittelt. Aber der persönliche Verkehr und Austausch der Gedanken litt unter der Masse der Veranstaltungen. Einen starken Vorteil hat das Musikwesen in England aus dem Kongreß diesmal unzweifelhaft gezogen: Die Regierung hat der Musik zum erstenmal offizielle Beachtung gezollt.

Bei der Uebersicht über die Programme der *Solistenkonzerte* fällt gewöhnlich eine ziemliche Gleichartigkeit ins Auge. Bei den Pianisten nimmt natürlich Chopin fast immer den breitesten Raum ein. Heuer kamen Beethovens Sonaten, namentlich die letzten, die kleineren Stücke von Brahms, César Francks Präludium, Choral und Fuge und besonders Schumanns Carnaval, Papillons, und Symphonische Etüden mehr als sonst an die Reihe. Man darf wohl annehmen, daß der Zufall es so fügte, wenn auch dieser und jener Künstler von der Absicht nicht freizusprechen sein dürfte, mit seiner Auffassung und Ausführung einer Komposition den andern in den Schatten zu stellen, ohne dem Komponisten zu seinem Recht zu verhelfen. Ueber Wiederholung wertvoller Musik sollte man nicht klagen, wenn sie auch dem Beurteiler das Leben nicht gerade versüßt. In England ist der Konzertbesucher im allgemeinen konservativ und was oft wiederkehrt, wird jedenfalls besser verstanden. Paderewski (bei großen Preisen), Pachmann, Rosenthal, Backhaus, Godowski, Sauer und Schelling spielten in der großen Queenshall, Miß Goodson in der Bechsteinhall. Dort gab spät in der Saison Max Pauer zwei Recitals, die ihn in die vorderste Reihe der anerkannten Künstler hoben. Sein in Technik und Ausdruck ausgeglichenes, abgeklärtes Spiel, sein von feinem Kunstverstand beherrschter energischer und zarter Vortrag brachten die chromatische Fantasie und Fuge von Bach, Beethovens Sonate op. 110, die von Brahms in f moll und anderes mehr und zum Schluß Rachmaninoffs Variationen über Chopins Präludium in c moll und Regers Variationen und Fuge über ein Bachsches Thema zu genußreicher, großartiger Wirkung. Unter der größeren Zahl junger Pianisten taten sich hervor E. Goll, P. Goldschmidt, W. Cernicoff. Durch Glanz der Technik und energisches Temperament zeichnete sich der Franzose Lortat aus. Eine Reihe von englischen und amerikanischen Klavierspielerinnen, voran Misses Goodson, Heß, Christie, zeigten sich künstlerischen Aufgaben gewachsen. Die jugendliche S. v. Morvay hatte bei ihrem ersten hiesigen Auftreten starken Erfolg. Eine hervorstechende Erscheinung waren eine Anzahl gemeinschaftlicher Sonaten, Recitals von Violinisten und Violoncellisten und Pianisten, so von Casals mit Fanny Davies, Gerardy mit Godowski. Interessant war ein Konzert mit Vorlesung des Violaspielers Testis mit einer Anzahl neuer Stücke, darunter Nocturne für Viola, Oboe d'amore und Klavier von *J. P. Holbrooke*. Die Violinisten Kubelik, Elman, Hubermann und Havemann gaben größere Konzerte in der Queenshall. Der letztere, ein gediegener Künstler und Virtuose, führte das neue Konzertstück von *M. Bruch* erfolgreich ein. Eine sehr junge Australierin Doubledry, Schülerin von Prof. Rosée, debütierte mit entschiedenem Erfolg. Die Geiger Serrato und Petschnikoff gewannen sich einen weiteren Kreis von Anhängern. Der Violoncellist Dr. S. Barjansky befestigte seinen Ruf in einem Orchesterkonzert unter der Leitung Prof. Müller-Reuters aus Krefeld. Dieser treffliche Dirigent unterstützte wesentlich das sensationelle Spiel des hochbegabten achtjährigen Knaben Solomon. An Sängerinnen und Sängern war kein Mangel. Es traten hervor die Damen Gerhardt, Culp, Reman, Metcalfe, Jomelli, die Amerikanerin Ormond, die Dänin P. Frisch mit originellem Vortrag von deutschen Liedern, die Griechin Calo, eine sehr temperamentvolle Sängerin, die Schubert und anderes Deutsche trefflich in Französisch sang. Große Krönungskonzerte gaben in der Alberthall mit Zuziehung anderer Sänger Mme. Melbe und Mme. Cl. Butt. Die Popularität der Sängerinnen, Patriotismus und hohe Gönnerschaft machten sie einträglich. *C. K.*

Kritische Rundschau

Breslau. Im Anschluß an den Breslauer Konzertbrief sei heute einiges von dem Anteil der Musik am Feste des 100jährigen Jubiläums der Breslauer Universität berichtet: Beim Festakt in der Aula hörten wir folgendes Programm: „Sonata pian e forte“ von Giovanni Gabrieli, 1597 (Leiter: Prof. Dr. Kinkeldey, Lehrer am kirchenmusikalischen Institut), Ouvertüre D dur v. J. S. Bach (Leiter Prof. Dr. Dohrn, Dirigent des Orchestervereins und der Singakademie), „Akademische Fest-Ouvertüre, der philosophischen Fakultät der Universität Breslau gewidmet von Dr. Johannes Brahms, 1880“ (Leiter: Prof. Dohrn). Bei der Feier im Festzelt am 3. August wurden aufgeführt: Händels Krönungs-Anthem mit den Anfangsworten „Zadok der Priester und Nathan der Seher“ (Prof. Dohrn), Sanctus und Osanna aus der h moll-Messe v. J. S. Bach (Dohrn) und der 150. Psalm v. Anton Bruckner (Prof. Kinkeldey). Der Eindruck der letzten drei Werke blieb trotz der

imposanten Beteiligung fünf großer Vereinschöre hinter der erwarteten Wirkung ziemlich weit zurück; das lag an der riesenhaften Ausdehnung des Festzeltes und seiner mangelhaften Akustik. In geschlossenem Raume müßte namentlich Bruckners Psalm zu besserer Geltung kommen. Davon werden wir uns hoffentlich in einem der Saalkonzerte unserer Musikvereine während der winterlichen Konzertperiode überzeugen können. (Es ist aufgefallen, daß die Universität Breslau bei Verleihung des Ehrendoktors die Musik ganz übergangen hat. Red.) Dr. *P. R.*

Sondershausen. Die beiden Pole, um die sich unser musikalisches Leben im Sommer dreht, sind Lohkonzerte und die großen Konservatoriums-Prüfungen. Beide Bewegungen werden von einer Hand regiert und man durfte gespannt sein, wie der neue Leiter, Prof. *Corbach*, sich bewähren würde. Uebernahm er doch das Amt als Direktor des Konservatoriums unter den schwierigsten Verhältnissen. Seiner Energie und der Solidität seines vielumfassenden Kennens und Könnens ist es in verhältnismäßig kurzer Zeit gelungen, die erfreulichsten Resultate an der ihm unterstellten musikalischen Hochschule zu erzielen. Vor allem dürfte sich der alte, durch Prof. *Schröder* gegründete Ruhm einer einzig dastehenden praktischen Dirigentenschule neu bewähren. Sechs gelungene Prüfungsaufführungen, darunter zwei nur von Zöglingen der Anstalt bestrittene Opernvorstellungen (Solisten, Chor, Orchester, Dirigent) „Hänsel und Gretel" und „Titus" bewiesen das in überzeugendster Weise. Daß in den Programmen der Lohkonzerte neben der Pflege der klassischen und neueren Musik bewährter Meister auch die Strebenden von heute zu Worte kommen, dafür zeugte die Aufführung einer symphonischen Dichtung „König Lear" von *Fritz Theil*, einem ideal und tief angelegten jungen Komponisten, dessen Schaffen Interesse weckt. Als bedeutendste Novität auf dem Gebiet der Violinliteratur führte Kammermusikus *Plümer*, ein die Werke neuester Tonschöpfer bevorzugender, hervorragender Virtuose, das Konzert op. 82 von *Glazounow* vor. *Marie Boltz.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Ueber die nächsten „*Bayreuther* Festspiele" berichten die Zeitungen: Die Bayreuther Festspiele werden im nächsten Sommer wiederholt werden. Es geschieht dies entgegen der Gepflogenheit, nur in jedem zweiten Jahre Vorstellungen zu veranstalten. Als Grund für diese Absicht der Familie Wagner bezeichnet das „Neue Wiener Tagblatt" den Umstand, daß in dem Jahre 1913, mit dessen Ende die nächsten Festspiele normalerweise hätten stattfinden sollen, die Werke Richard Wagners frei werden. Tritt die übliche zweijährige Pause nach den Spielen von 1912 ein, so kann Bayreuth im Sommer 1914 wieder auf dem Plan sein.

— Die Berliner Premiere des „Rosenkavaliers" wird, wie jetzt bestimmt worden ist, in der ersten Hälfte des November im Königl. Opernhaus stattfinden. Die musikalische Leitung wird Dr. Muck haben.

— Die modernen Musikerehen sind bekanntlich durchaus nicht immer vom Glück begünstigt. Auch von denen, die man bildlich als „künstlerische" bezeichnet, haben sich nach und nach einige als recht unfruchtbar erwiesen. Am besten ging's bis jetzt noch Hofmannsthal-Strauß. Nun bringen die Zeitungen folgende bedeutsame Nachricht aus München. Danach arbeitet der Komponist des „Armen Heinrich" und der „Rose vom Liebesgarten" an einem neuen musikdramatischen Werk. *Pfitzner*, dessen bisherige Operntexte bekanntlich von *James Grun* stammten, wird diesmal — dem Vorbild Richard Wagners folgend — sein eigener Textdichter sein. Er soll die Dichtung einer dreiaktigen Oper „Palestrina" soeben vollendet und mit der Komposition bereits begonnen haben. — Also doch! Nun können wir mit Genugtuung darauf hinweisen, daß wir in unserem Artikel über die Münchner Aufführung des „Armen Heinrich" am Schlusse die Frage aufwarfen, warum in aller Welt Pfitzner sich nicht s e l b e r seine Texte schreibe, anstatt mit Dichtern zusammenzuarbeiten, deren Werke nur die eingeschworenen Freunde Pfitzners, nicht aber die Allgemeinheit anerkannte? Wir wünschen Hans Pfitzner volles Glück zum neuen Werke!

— „*Der Fünfuhrtee*", Musiklustspiel von Wilhelm Wolters, Musik von *Th. Blumer* jun., hat bei der Uraufführung im Königl. Schauspielhause zu *Dresden* eine sehr beifällige Aufnahme gefunden. Die Musik ist nicht übermäßig originell, aber fließend melodisch und besticht durch sorgfältige orchestrale Arbeit. Die Aufführung unter Hofkapellmeister Kutzschbachs Leitung war vorzüglich. Von den Mitwirkenden ragten in Hauptpartien hervor Frau Nast, sowie die Herren Soot und Trede. *Pl.*

— Ein neues Melodram von *Max Schillings* „Jung Olaf" ist in Partitur fertig und wird in einer der süddeutschen Musikzentren die Uraufführung erleben.

— Wie wir in der „Frankf. Ztg." lesen, ist der vollständige Text einer von *Wilhelm Busch* gedichteten Operette, betitelt „Der Vetter auf Besuch", wieder ans Tageslicht gezogen worden, die am Münchner Hoftheater und am Berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhaus mit Erfolg in den 60er Jahren aufgeführt und — da Buschs Autorschaft nicht genannt war — völlig vergessen wurde. Die Operette, die in ihren Verwicklungen und in der Meisterschaft ihrer Verse ein echter Busch und sozusagen ein dramatisierter Bilderbogen ist, gehört schon dem Umfang nach zu den größten Schöpfungen des Malerdichters. Die Musik zu ihr schrieb Buschs musikalischer Jugendfreund Georg Krempelsetzer. — Ein Operettentext von Busch, das wäre ja der Retter in der Not gegenüber dem modernen Operetten-Blödsinn und -Schwindel! Wenn nur die Musik nicht zu veraltet wirkt!

— Das Stadttheater zu *Halle a. S.* (Direktion: Geh. Hofrat *Richards*) stellt für die neue Spielzeit an Novitäten in Aussicht: Mikoreys „König von Samarkand", d'Alberts „Die verschenkte Frau", Jarnos „Musikantenmädel". Sodann verzeichnet der Entwurf einige bemerkenswerte Neueinstudierungen, u. a.: „Die Stumme von Portici" (nach Wiesbadner Muster völlig neu ausgestattet), „Armide", „Hoffmanns Erzählungen", „Die verkaufte Braut", „Tristan", „Nibelungenring", „Königskinder", „Rosenkavalier". Unter den Darstellern sind neu: Rita Arndt (zweite Soubrette), Eugen Heuschen (lyrischer Tenor), Wilh. Kayser (Operettentenor), Fritz Schwarz (zweite Baßpartien). *P. Kl.*

— Die *Wiener* Hofoper hat mit einer Einstudierung von Wagners „Lohengrin" die Saison eröffnet. In der ersten Hälfte des September plant Direktor Gregor die Aufführung des „Don Pasquale" in textlicher und musikalischer Neueinrichtung von Bierbaum und Kleefeld. Die Skizzen für die dekorative Ausstattung hat Karl Walser entworfen. Zu dieser Oper wird das Ballett „Nippes" von Haßreiter und Beyer gegeben werden, das seinerzeit im Theater des Schlosses Schönbrunn zur Aufführung kam. Am 20. September beginnt Caruso sein dreimaliges Gastspiel als „Bajazzo". Als erste Novität geht am 4. Oktober „Der Bergsee", musikalisches Schauspiel von Julius Bittner, in Szene. Ebenfalls im Laufe des Oktober gelangt die Pantomime von Dohnanyi „Der Schleier der Pierrette" nach Schnitzlers „Der Schleier der Beatrice" zur Aufführung.

— In *Agram* haben zwei Werke heimischer Autoren ihre Uraufführung am Königl. Landestheater erlebt: Bersas „Im Eisenhammer", Buch von Dr. Willner, und „Die Heimkehr" von Hatze.

— *Gatti Casazza*, der Direktor des Metropolitan Operahouse in New York, hat Thuilles Oper „Lobetanz" zur Aufführung in der nächsten Saison angenommen.

*

— Das Programm der Heidelberger „*Liszt-Zentenarfeier*" lautet: Sonntag, den 22. Oktober, nachmittags 3 Uhr, in der Stadthalle: Christus. Dirigent: Philipp Wolfrum. Montag, den 23. Oktober, abends 7 Uhr, in der Stadthalle: Dante-Symphonie. Dirigent: Siegmund von Hausegger. — Faust-Symphonie. Dirigent: Max Schillings. Dienstag, den 24. Oktober, vormittags 11 Uhr, in der Universitätsaula des Neuen Kollegienhauses: h moll-Sonate (Risler). Leonore, Ballade von Bürger, mit melodramatischer Pianofortebegleitung zur Deklamation (Possart). H moll-Ballade, Die Vogelpredigt des hl. Franziskus von Assisi, Der hl. Franziskus von Paula auf den Wogen schreitend (Artur Friedheim). Lieder: Mme. Charles Cahier. „Feux follets" und „Sechste Rhapsodie" (Artur Friedheim). Dienstag, den 24. Oktober, abends 7 Uhr, Stadthalle: „Ce qu'on entend sur les montagnes", symphonische Dichtung. Klavierkonzert in A dur (Busoni). Zwei Episoden aus Lenaus Faust für großes Orchester: a) Der nächtliche Zug, b) Der Tanz in der Dorfschenke (Mephisto-Walzer). Orgelvariationen über den Basso continuo des ersten Satzes der Kantate „Weinen, Klagen" und des Crucifixus der h moll-Messe von Joh. Seb. Bach (Wolfrum). „Totentanz", Paraphrase über das „Dies irae" für Piano und Orchester (Busoni). „Tasso". Orchester: Das Karlsruher Hof- und das Heidelberger städtische Orchester. Dirigent: Richard Strauß. Mittwoch, den 25. Oktober, vormittags 11 Uhr, Universitätsaula: Der 129. Psalm, für Baritonsolo und Orgel (Theodor Harrison). Lieder: Louise Debogis. Danse macabre von Camille Saint-Saëns, Klavierübertragung von Liszt, „Au bord d'une source", Tscherkessenmarsch aus „Rußlan und Ludmilla" von Glinka, Klavierübertragung von Liszt (Camille Saint-Saëns), Lieder: Johanna Dietz. Concert pathétique für zwei Klaviere (James Kwast und Frida Kwast-Hodapp). Mittwoch, den 25. Oktober, abends 6½ Uhr, Stadthalle: „Die Glocken des Straßburger Münsters", für Baritonsolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel. „Elegie" für Violine und Klavier („Die Zelle von Nonnenwert"). Offertorium aus der Ungarischen Krönungsmesse für Violine und Orgel. „Hymne de l'enfant à son réveil" für Frauenchor mit Harfe, Klavier und Orgel. Chor der Engel aus „Faust" für gemischten Chor mit Harfe, Klavier und Orgel. Drei Lieder aus Friedrich Schillers „Wilhelm Tell" für eine Tenorstimme mit Orchesterbegleitung. „Gaudeamus igitur", Humoreske für Orchester und Chor. Dirigent: Philipp Wolfrum.

— *Ferruccio Busoni* wird zum hundertjährigen Geburtstag Franz Liszts sechs den Kompositionen des Meisters gewidmete Klavierabende in Berlin veranstalten. Diese Abende werden am 31. Oktober, 7., 14., 21., 28. November und am 1. Dezember stattfinden.

— Eine ältere Komposition von *Richard Strauß* (op. 4, komponiert 1883), zu deren Herausgabe er sich erst jetzt entschlossen hat, Suite B dur für 13 Blasinstrumente, ist im Verlage von *Adolph Fürstner* erschienen. Die Besetzung des Werkes, das aus vier Sätzen: Präludium, Romanze, Gavotte sowie Introduktion und Fuge besteht, ist: zwei Flöten, zwei Oboen, zwei B-Klarinetten, zwei Fagotte, Kontra-Fagott (oder Baß-Tuba) und vier Hörner. Die Uraufführung der Suite fand unter persönlicher Leitung des Komponisten mit den Meiningern im Jahre 1884 in München statt. — Besonders interessieren wird es, daß Richard Strauß, der für gewöhnlich Klaviertranskriptionen seiner Orchesterwerke nicht selbst vornimmt, für die Suite seinerzeit einen Klavierauszug zu vier Händen geschrieben hat, der demnächst erscheint.

— In Königsberg ist in einem Sommerkonzert des Theaterorchesters unter Leitung des Kapellmeisters Frommer eine Konzertouvertüre von *William Hepworth* aufgeführt worden. In Schwerin wurde desselben Komponisten Präludium und Fuge für Orgel (op. 21, No. 2) vom dortigen Königl. Musikdirektor, Domorganist Klose, gespielt.

— *Prinz Ludwig Ferdinand von Bayern* ist mit der Komposition einer großen spanischen Symphonie beschäftigt.

— Bei *Ernst Eulenburg* in Leipzig erscheinen in der bekannten kleinen Orchester- und Kammermusik-Partiturausgabe zur Feier von Franz Liszts 100jährigem Geburtstage des Meisters zwölf symphonische Dichtungen und zwar zu dem außerordentlich billigen Preise von je 2 M., sowie in drei eleganten Bänden mit Bildnis des Komponisten. Gleichzeitig erscheinen in derselben Sammlung die sieben Streichquartette von Anton Dvorák und als interessante Novität Max Regers Lustspiel-Ouvertüre, die von zahlreichen Konzertinstituten für die bevorstehende Saison erworben wurde.

— *Heinrich G. Noren* hat ein großes symphonisches Werk „Vita" vollendet, das im Leipziger Gewandhaus von Arthur Nikisch zur Uraufführung gebracht werden soll.

— *Heinrich Zöllner* hat eine größere Komposition für doppelten Männerchor mit Orchester oder Orgel „Talismane" (Gedicht von Goethe) vollendet, die der Kölner Männergesangverein unter Joseph Schwartz' Leitung in der kommenden Saison zur Uraufführung bringen wird. Das Werk, das übrigens auch für Chor a capella ausführbar ist, erscheint im Verlage von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Von den Theatern.* Das herzogliche Hoftheater zu *Braunschweig* hat das neue Spieljahr mit erheblichen technischen Verbesserungen begonnen. Der nach Bayreuther Muster vertiefte Orchesterraum erhielt eine Ueberdachung, die Kapellmeister und Orchester vor dem Publikum deckt und für die Klangwirkung sämtlicher Instrumente von Vorteil geworden ist. Die Muschel des Souffleurkastens fiel fort, die neu eingerichtete elektrische Beleuchtung wird vom Orchesterraum heraus reguliert.

— *Von den Konservatorien.* Das Großherzogl. Konservatorium für Musik zu *Karlsruhe*, dessen 27. Jahresbericht uns zugeht, ist 1910/11 beträchtlich vergrößert und erweitert worden. Es wurde von 996 Zöglingen besucht. Unter diesen waren 737 eigentliche Schüler, 224 Hospitanten und 35 Kinder, die in dem Kursus der Methodik der Klavierunterrichts-Abteilung für praktische Unterrichtsübung unterwiesen wurden. Die im Januar 1909 begonnenen Kurse für Rhythmus-Dalcroze (zur Ausbildung des rhythmischen Gefühls und des musikalischen Gehörs und Auffassungsvermögens) wurden in vier Klassen mit 66 Schülern fortgesetzt. — Ihren Jahresbericht über das Schuljahr 1910/11 sendet uns die k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in *Wien*. Ein Aufsatz „Nebenfächer" von Prof. *Richard Heuberger*, leitet den Bericht ein. Die Schülerzahl betrug 931.

— *Bachiana.* Man schreibt uns: Angeregt durch das gelegentlich des Duisburger Bach-Festes gegebene schöne Beispiel eines Bach-Freundes ist von einer enthusiastischen Verehrerin des großen Tonmeisters auch für das am 23. und 24. September dieses Jahres in Eisenach stattfindende Bach-Kammermusikfest der „*Neuen Bach-Gesellschaft*" eine Summe zur Verfügung gestellt worden, womit durch Gewährung von Reisestipendien einer kleinen Anzahl unbemittelter Musiker, die sich mit dem Studium Bachscher Musik befassen, der Besuch des Eisenacher Bach-Festes ermöglicht werden soll.

— *Delegiertentag.* Der achte Delegiertentag des Zentralverbandes deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine (E. V.) findet am 16. und 17. September in *Frankfurt a. M.* im großen Saal des Dr. Hochschen Konservatoriums statt.

— *Ein päpstliches Urteil über Liszt.* Die „Rivista musicale Italiana" erwähnt in ihren Erinnerungen an Liszts Aufenthalt in Rom einen Ausspruch des Papstes Pius IX. Tief ergriffen von Liszts freien Improvisationen gab er der Ueberzeugung Ausdruck, daß man mit solcher Musik Verbrecher bekehren könne, und daß die Justiz wohl daran täte, sich dieses wunderbaren Mittels zu bedienen.

— *Ein musikalischer Preiswettbewerb.* Zu Pfingsten des nächsten Jahres soll in Paris ein musikalischer Wettbewerb ausgetragen werden. An diesem, internationalen Charakter tragenden Musikfeste, das von der Pariser Munizipalbehörde organisiert wird, werden, wie aus der ersten Propagandaschrift hervorgeht, zahlreiche hervorragende Vertreter der französischen Musikwelt teilnehmen, so Camille Saint-Saëns, Massenet, Gabriel Fauré, Charles Widor, Th. Dubois, Henry Marénhal u. v. a. Etwa 25 000 Einladungen und Programme sollen demnächst an die Musikgesellschaften und Gesangvereine Europas und Amerikas versandt werden. Die Summe der ausgesetzten Preise beträgt rund 200 000 Francs.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Dem herzoglichen Kapellmeister *Karl Fichtner* vom Hoftheater in Koburg ist vom Kaiser von Rußland der Stanislaus-Orden 3. Klasse verliehen worden.

— Der Fürst von Schwarzburg hat die Mitglieder der Hofkapelle zu Sondershausen *Georg Wörl* und *Ferdinand Plümer* zu Konzertmeistern und die Lehrer am fürstlichen Konservatorium in Sondershausen, *Albert Fischer* und *Adolf Grabofsky*, zu Professoren ernannt. Außerdem verlieh er der ausgezeichneten Klaviervirtuosin *Celeste Chop-Groenevelt* aus Berlin den Titel „Hofpianistin".

— *Eduard Mörike*, der erste Kapellmeister des Stadttheaters zu Halle a. S., wird nach Ablauf seines Vertrages 1912 einem Rufe an die neue Charlottenburger Oper folgen. Der Künstler hat durch seine Tätigkeit als Opern- und Konzertdirigent in Halle die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich gelenkt, er fand außerdem letzten Winter mit einigen Konzerten in *Berlin* als Orchesterleiter viel Anerkennung. *P. Kl.*

— *Luise Reuß-Belce*, die dramatische Assistentin der Bayreuther Festspiele, wird nach Berlin übersiedeln und dort im Einverständnis mit der Familie Richard Wagners eine Schule für den Bayreuther Stil errichten.

— Wie die Dresdner Zeitungen berichten, hat sich die in Loschwitz wohnende Gesangsmeisterin Frau Professor *Lillian Sanderson* entschlossen, ebenfalls Gesangsunterricht zu erteilen.

— Der Heldentenor Dr. *Nicolaus* (Schüler des Leipziger Gesangsmeisters Dr. Reinecke) ist unter günstigen Bedingungen der Komischen Oper in Berlin verpflichtet worden.

— Frl. *Alice Klee*, eine Schülerin des Kieler Konservatoriums (Gesangsklasse Rothmann), ist nach erfolgreichem Probesingen als erste Koloratursängerin an das Kieler Stadttheater engagiert worden.

— Der Altmeister unter den elsässischen Tonkünstlern, Musikdirektor *Wiltberger*, hat unter großen Ehrungen seiner Heimatstadt Kolmar den 70. Geburtstag gefeiert.

— *Rudolf Krasa* von der Berliner königlichen Oper hat die Feier des Tages, an dem er vor 25 Jahren in den Verband des königlichen Institutes eingetreten ist (26. Aug.), begangen.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 23 schließt sich in der „Wartburg" an den Aufsatz Steinitzers vom Melodram an. Interessant ist, daß *Anna Hegeler*, die Komponistin, die einzige Schülerin von Max Schillings ist; in dieser feinsinnigen und tonmalerisch treffend wiedergegebenen Komposition folgt die begabte junge Tonsetzerin also ihrem Lehrer auf dem Gebiete, worin er unter den Modernen die meisten und schönsten Erfolge hatte: dem Melodram. Von Anna Hegeler liegt zurzeit auch eine Reihe Lieder vor, die demnächst in einem namhaften Verlage erscheinen werden. — Das zweite Stück, ein Lied, hat ebenfalls eine Frau zur Verfasserin. Das bekannte Gedicht von Julius Sturm ist schon verschiedentlich komponiert worden, *Mary de Montfitchet* steht in ihrer musikalisch-poetischen Vertonung vielleicht an erster Stelle. Wir werden von dieser sympathischen, tief veranlagten Künstlernatur noch weitere Stücke veröffentlichen.

* * *

Als **Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Joseph Joachim*.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 24. August, Ausgabe dieses Heftes am 7. September, des nächsten Heftes am 21. September.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

Es folgte Tasso mit der stolzen Krönung des leidvollen Dichters auf dem Kapitole, mit dem das Hofleben Ferraras illustrierenden Menuette, dann Prometheus' kühne trotzige Klage, der, an den Felsen geschmiedet, ausharrt in unsäglichem Leide, seine Erlösung nach endlich gesühnter Schuld, seine Erhebung in die Regionen überirdischen Lichtes, dem er den göttlichen Funken entwandt hatte. Dem erschütternden Schmerze der „Héroide funèbre“ folgten als Schluß des Abends die schmetternden Freudenfanfaren der Festklänge.

Nach dem „Tasso“ waren den beiden Künstlern zwei, nur aus wenigen Reisern gewundene Lorbeerkränze überreicht worden — den Lorbeer, den sich die beiden mit ihrem Unternehmen um die Kunst erwarben, nur bescheiden andeutend. Sie stammten von Susanne, der es ein bittersüßes Gefühl bereitete, ein Zeichen der Sympathie unerkannt in Sieberts Händen zu wissen. Sie sah, wie sein Blick suchend über das Publikum glitt. Und sie wandte instinktiv den Kopf so, daß ein großer Hut ihr zur Seite eine spanische Wand gegen das Podium zu bildete.

* * *

Der Abend hatte einen großen, auch von der Kritik nicht wegzuleugnenden Erfolg. Diese nahm übrigens eine abwartende Haltung ein. Das mindeste, was sie prophezeite, war, daß man sich in den beiden anderen Soireen zu Tode langweilen würde. Aber es kam anders. Keiner der Zuhörer des ersten Konzerts blieb aus. Alle befanden sich im Banne der, von irdischer Sinnlichkeit losgelösten, reinen und erhabenen Gedanken des Meisters. Die beiden jungen Künstler wurden mit Kränzen und Blumen überschüttet, und wo es an reinem Impuls für die Kunst gebrach, da setzte, wie so häufig, das Interesse für die Persönlichkeit ein. Dieses konzentrierte sich, da man Frundsberg schon kannte, hauptsächlich auf Siebert, in dem man bald den geistig Höherstehenden erkannte.

Frundsberg war zu eitel, um dies zu bemerken, übrigens sollte auch die Sorge, in ihm einen Rivalen in der Gesellschaft zu bekommen, bald beseitigt werden — wenn sie überhaupt aufgetaucht war.

* * *

Susanne fühlte sich durch das Ereignis dieser Aufführungen aufs tiefste ergriffen. War es an und für sich geeignet, ihr musikalisches Empfinden in die heftigste Vibration zu versetzen, so wurde dieser Eindruck noch vertieft durch die Erinnerung an den geliebten, von ihr wie ein höheres Wesen verehrten Meister, und alle Fibern ihrer Seele bebten beim Anblick Sieberts, der am Klavier saß und dessen Empfindungswelt, die mit der ihren eins war, sich aus jedem Tone offenbarte. Ob sie ihn ziehen lassen sollte, ohne ihm Gelegenheit zu geben, sie zu sprechen ... die Zweifel darüber quälten sie unsäglich. Freilich hätte er einen Versuch machen können, sie zu besuchen, aber konnte sie sich wundern, daß er nicht von selber wieder kam?

Sie blickte auf Fredi ... seine zarte Gestalt ... nichts durfte sie abhalten, ihm ihre Sorgfalt angedeihen zu lassen, und kam sie dieser Pflicht nach, so waren er und sie ein Bleigewicht am Siegeswagen Sieberts.

Ueber ihren Mann war die gerichtliche Kuratel verhängt worden. Ihr Schwiegervater war Vormund Fredis. Ihn aus dieser Position drängen, hieß so viel, als Fredi um sein Erbe bringen. Solange sie selbst als Mutter über Fredi wachte, wurden ihre Rechte nicht angefochten, begab sie sich in eine zweifelhafte Situation, war es naturgemäß damit aus. Und auch die Scheidung von ihrem Mann und eine vielleicht mögliche Wiederverehelichung hätte an dem Verhältnisse ihres Schwiegervaters zu Fredi nichts geändert.

Eines hätte es gegeben, was alle Wirrnisse gelöst hätte. Dieser Gedanke war in vielen schlaflosen Nächten in ihr gereift. Er barg die Möglichkeit in sich, ihre Herzenswünsche zugleich mit ihren künstlerischen Ambitionen zu verwirklichen.

Die Idee einer „Elite-Klavierschule“ tauchte in ihr auf, in welcher, basiert auf die gründlichste technische Vorbildung, die höchste Stufe der Meisterschaft erreicht werden könnte, wie sie ihrem und Sieberts Ideal entsprach: die höchstmögliche Ausbildung der Finger, verbunden mit raschester Auffassung und andächtigster Akkuratesse im Lesen — nur als Mittel zum Zweck, dem Klavier den Platz anzuweisen, der ihm gebührt. Nicht als Marterinstrument für die Ohren der Mitwelt, sondern als Medium, welches imstande ist, einen Abglanz der höchsten Schönheit im Reiche der Musik der Menschheit zu übermitteln. Auch nicht eine Technik, die durch Martern errungen wird, sondern durch eine richtige Erkenntnis der Anforderungen der einzelnen Fälle und konzentriertes, systematisches, nicht stundenlanges zweckloses Ueben. Wenn sie für die Vorbildung in diesem Sinne, Siebert sodann für die Ausbildung im höchsten Sinne sich diese Ziele stecken würden, sie müßten zu erreichen sein. Und — Susanne fühlte es — die Zukunft würde ihnen gehören, endlich müßte dem Publikum ein Licht aufgehen über den Schlendrian und die Unzweckmäßigkeit im heutigen Klavierstudium. Und mit der gesicherten Position einer solchen Eliteschule würden die Verhältnisse sich so gestalten lassen, daß sie nach wie vor die Hand über Fredi hielt. Susanne hatte, als der letzte Abend herannahte, den festen Entschluß gefaßt, Siebert zu sehen.

Es lag an ihr, sich von ihm bemerken zu lassen, alles Weitere würde sich finden ... Sie konnte ihn nicht für immer ziehen lassen, ohne wenigstens ein Wort mit ihm gewechselt zu haben. Und es sollte nicht bei dem Worte bleiben. Sobald sie merkte, daß sie ihm noch wert sei, wollte sie ihre Zurückhaltung abstreifen, wollte mit ihrem Projekt herauskommen.

Und sie bemühte sich um ihre Toilette, wie sie es sonst gewohnt gewesen, die hoffnungsvollere Stimmung, die von ihr Besitz ergriffen, verlieh ihren Augen den alten Glanz, ihren jetzt immer so blassen Wangen ein erhöhtes Rot.

Statt des schwarzen Spitzenkleides wählte sie das weiße des vorjährigen Liszt-Abends, das ihr äußerst vorteilhaft stand. Sie war eben mit ihrer Toilette fertig geworden und saß mit Fredi beim Tee — in einer Viertelstunde mußte sie sich auf den Weg ins Konzert machen. Da ertönte die Klingel, und Marie brachte eine Visitkarte: „Vera Gorgias“. Einen Augenblick später fühlte sich Susanne umarmt von der schönen Russin, die wie ein Wirbelwind ins Zimmer stürmte. Sie war ganz in Rosa gehüllt, ein kleiner Rosenhut ließ rückwärts eine Fülle prächtigen, schwarzen Haares sehen. Und ein großes Rosenbukett hatte Vera gleich beim Eintritt auf das Klavier gelegt. Jetzt nahm sie es wieder zur Hand. Vorher aber hatte sie auch Fredi, der die Augen sehr verwundert über ihre Erscheinung aufgerissen hatte, in ihre Liebkosungen einbezogen. Sie streichelte sein Haar und ihr Lachen klang wie ein Silberglöckchen.

„Einen so großen Sohn haben Sie? Ma fois, il est trop gentil! Ich sah ihn schon mit Ihnen in den Konzerten. Und jetzt wollen Sie wieder hin ..., wenn Sie erlauben, nehme ich Sie beide mit in meinem Wagen. Entschuldigen Sie übrigens, daß ich nicht sogleich Ihren Besuch erwiderte. Aber ich bin in Wien wegen langwieriger Geldangelegenheiten ... Und ich danke Ihnen, daß Sie mich zu diesen Konzerten animiert haben, die Werke Liszts begeistern mich. Das ist Musik — darin liegt Kraft und Phantasie und zugleich etwas Weiches, Träumerisches, das mich an meine Heimat erinnert. Und besonders gefällt mir das Spiel des einen — ich glaube, Siebert heißt er ... man sieht es gleich, daß er ein edler Mensch ist — der andere denkt so viel an sich selbst ..., während ich Siebert zutraue, daß er sich selbst vergessen könnte, um einer schönen Idee willen.“

„Ich staune über Ihre Beobachtungsgabe bei Ihrer Jugend.“

„Ein vereinsamtes Herz lernt sie früh ..., ich bin ohne Eltern aufgewachsen,“ antwortete Vera in dem etwas lapidaren Stil, den ihr ihre Ungewohntheit des Deutschen manchmal auferlegte. „Sehen Sie,“ fügte sie dann hinzu, indem sie ein wenig rot wurde, „diese Rosen möchte ich Siebert geben, aber selbst, nicht durch den Diener übergeben lassen. Wenn Sie zum Schluß des Konzertes mich mit ihm bekannt machen, so tue ich es. Ich glaube, es wird ihn freuen, und er verdient es auch, denn er hat uns auch viel Freude bereitet.“

„Sie werden Respekt vor mir bekommen,“ sagte sie in ihrer kindlichen Weise, „wenn ich Ihnen anvertraue, daß ich majorenn gesprochen werde, obwohl ich erst achtzehn Jahre alt bin. Aber mein Onkel will, daß ich mich mit meinem Vermögen an einem großen Unternehmen beteiligen soll, die Obervormundschaft jedoch würde die Papiere nicht herausgeben. Ich aber darf sie hingeben, wenn ich in der Lage bin, selbst darüber zu verfügen.“

„Und ... haben Sie gute Ratgeber? Sie sagten, Sie stünden allein,“ fragte Susanne, der das schöne Mädchen lebhafte Teilnahme einflößte.

„Oh ... was denken Sie? ... ich meinte das nicht so ... Nur für mein Gemüt bin ich allein. Wissen Sie, ich hätte schon oft heiraten können, aber ich weiß, daß alle nur auf das Geld sehen, und ich will nur einen, den ich lieben kann ... Was nun dieses Unternehmen anbelangt, so ist es ein ganz sicheres — es handelt sich um einen Eisenbahnbau, den mein Onkel forcieren will — er ist Minister“ ...

Vor dem Bösendorfer-Saale angekommen, verfügten sich die beiden Damen auf ihre Plätze in der ersten Reihe, Susanne saß mit Fredi diesmal hinter Frundsbergs Klaviersessel in der zweiten Reihe, so daß sie Siebert nur sehen konnte, wenn sie sich selbst bemerkbar machte. Es wurden die

Bergsymphonie und die Ideale gespielt und am Schluß gab es einen nicht endenwollenden Applaus. Man verließ die Sitze und drängte sich um das Podium, Susanne schien es, als ob Siebert sprechen wolle . . ., doch es geschah etwas ganz Unerwartetes. Frundsberg, von seinen speziellen Freunden und Freundinnen bedrängt, setzte sich an den Flügel und ließ eines seiner Bravourstücke los. Siebert, wie angewidert von diesem taktlosen Schritt persönlicher Eitelkeit, verschwand hinter der Portiere zum Künstlerzimmer, während das Publikum atemlos lauschte. Susanne gab Fredi ein Zeichen, öffnete lautlos eine Türe und hob einen Augenblick später den Vorhang, der hier das Künstlerzimmer von einem kleinen Vorraum abschloß, in die Höhe. Sie hatte richtig kombiniert. Siebert war allein. Er lehnte mit einer mutlosen, erschöpften Gebärde, die Hand vor die Augen gepreßt, in der Sofaecke. Nun sah er auf . . . und starrte Susanne an, wie eine Erscheinung. Vielleicht glaubte er an ein Spiel seiner Phantasie, wie sie in ihrem hellen Kleide von dem dunklen Vorhang sich abhob.

Doch sie tat einen Schritt vorwärts und der Bann, der sich um Siebert gelegt, wich einem schreckähnlichen Erstaunen, das aber sogleich in ein entzücktes Erkennen überging.

Wenn Susanne je daran gezweifelt hätte, daß er sie liebte — noch liebte — jetzt sah sie es deutlich. Sie sah, wie sich ihm alles Blut zum Herzen drängte an seinem jähen Erbleichen, und wie gleich darauf seine Stirne wie in Purpur getaucht war. Als wäre er seiner Sinne nicht mächtig, stürzte er auf sie zu und breitete die Arme aus:

„Susanne!"

Und sie, noch ganz hingenommen von dem Jubel, den die herrliche Aufführung in ihr ausgelöst hatte, lehnte einen Augenblick ihr Haupt an seine Brust und sah zu ihm auf. Da preßten sich seine Lippen auf die ihrigen in wildem, leidenschaftlichem Kuß.

„Susanne, warum haben Sie mich gemieden — warum durfte ich Sie nicht sehen — bis heute?!"

Susannens Lippen zuckten schmerzlich. „Zu was hätte das auch führen sollen . . . Paul . . . ich denke wie früher" . . .

Er wendete sich heftig von ihr ab und stampfte mit dem Fuß auf den Boden. „Und gibt es denn kein Mittel?" sprach er heftig erregt, jedoch die Stimme dämpfend, „keines, das alle diese trennenden Hindernisse überwindet?!"

Susanne zog ein Papier aus der Tasche. Ihre weibliche Scheu, die vor nichts so sehr zurückschreckte, als vor dem Gedanken, sich einem Manne aufzudrängen, überwindend, hielt sie es mit zitternder Hand Siebert entgegen.

„Hier wäre ein Mittel," hauchte sie leise. Aber sie fühlte zu spät, daß der Augenblick schlecht gewählt war, Siebert war alles eher als gesammelt genug, um einer Proposition zugänglich zu sein. Er war abgemüdet, aufgeregt, seine Mißstimmung hatte nur einen Augenblick dem leidenschaftlich spontanen Freudenausbruch bei ihrem Anblick Platz gemacht — er sah das Papier kaum an und steckte es zerstreut in die Tasche. Es war der genau festgestellte Stundenplan zu der „Elite-Klavierschule", wie sie ihn in den letzten Wochen in vielen schlaflosen Nächten entworfen.

Siebert zog sie neben sich auf das Sofa und küßte ihre Hand, die er dann wie eine kühlende Kompresse auf seine Stirne legte. Es war ihr, als höre sie ein leichtes Geräusch hinter dem Vorhang, sie wollte sich erheben, doch Siebert hielt ihre Hand fest und brach in leidenschaftliche Klagen aus:

„Nun also . . . Sie erleben ja das Resultat meiner Bemühungen! Sie hören ja, wie Frundsbergs Oktavendonner und Terzengezirpe das letzte Wort bei einem Unternehmen hat, an das ich die ganze Kraft meiner Seele verschwendete — für was? Seien Sie versichert, daß alles, was ich an Anerkennung für des Meisters Kompositionen erstrebt und erreicht habe, untergeht in der Erinnerung an diesen leichtzubehaltenden gefälligen Schluß mit dieser brillanten Transkription. — Ach, und der Ausblick in die Zukunft! — Das ist nun der einzige, mit dem ich spielen könnte . . . dieser Frundsberg, der von unberechenbaren Launen beherrscht wird, bei dem nichts feststeht als seine maßlose Eitelkeit . . . Ach, warum gelingt es mir nicht, den elenden Mammon zusammenzubringen, den ich brauche, um ein Orchester zu bilden, mit dem ich die Welt bereisen könnte! Ich habe die Ueberzeugung, daß die Welt hören müßte." —

„Sie wollen die Werke Liszts aufführen mit einem eigenen Orchester? Ach . . . das ist ja eine herrliche, eine wundervolle Idee!"

Der Vorhang hatte sich abermals geteilt und Vera in dem ganzen Zauber ihrer Schönheit und ihrer Jugend stand vor Siebert. Sie hielt ihm ihren Rosenstrauß entgegen.

„Ich sah Frau Heßler den Saal verlassen und entschloß mich, ihr nachzugehen . . ., da sie mir versprach, mich mit Ihnen bekannt zu machen. Sie weiß, wie aufrichtig ich Sie bewundere und wie ich für die Musik fühle. Ich heiße Vera Gorgias . . . und . . . ach . . . ich wäre so glücklich, wenn Sie mir erlauben wollten, Ihre Idee mit dem Orchester zu verwirklichen. Es handelt sich um Geld? . . . Oh . . . nehmen Sie doch . . . ich habe so viel davon!"

Sie nahm die Perlenschnur vom Hals, die Boutons aus den Ohren, die Ringe von den Fingern in einer Aufregung, die ihr ganzes Wesen wie eine von einem vehementen Griff getroffene Saite vibrieren ließ.

Und Susanne schlich sich leise, wie sie gekommen, wieder in den Saal zurück, zu den vielen, vielen Menschen, die sie so viel Mühe gehabt hatte, herbeizubringen.

* * *

Fredi hustete und es wurde damit jeden Tag ärger.

„Die Sache ist bös," sagte eines Morgens Dr. Koch zu Susanne. „Der Körper des Jungen muß gekräftigt werden und dazu ist ein Aufenthalt auf dem Lande unbedingt nötig."

„Ein Aufenthalt auf dem Lande? Wie soll ich das ermöglichen?"

„Haben Sie denn keine Verwandten oder Bekannten irgendwo auf dem Lande, wo der Junge gut aufgehoben wäre? . . . denn — es müßte ein jahrelanger Aufenthalt sein!"

„Und seine Studien?" stammelte Susanne ganz erschrocken.

Dr. Koch überlegte. — „Wie wäre es z. B. mit Krems, Kahlendorf oder Baden?"

In Kahlendorf lebte die alte Tante Susannens, dieselbe, die im vergangenen Sommer den Brief über Sieberts Mutter an den verewigten Meister geschrieben hatte.

Sie war tief erschrocken über Dr. Kochs Ausspruch, die schwankende Gesundheit Fredis betreffend.

„Denken Sie darüber nach, wie Sie meinen Rat befolgen . . . Fredi kann ganz gesund werden in guter Luft und bei sorgsamer Behandlung."

Von schweren Sorgen bedrückt, ging Susanne an das Stundenpensum des Tages. Ihr Weg führte sie, wie täglich, zu Ada.

„Weißt du das Neueste?" rief ihr diese entgegen. „Vera Gorgias und Paul Siebert empfehlen sich als Vermählte! Heute früh um fünf Uhr hat in der Karlskirche ganz geheim in aller Stille und in aller Eile die Trauung stattgefunden — Frundsberg und der Sekretär Bösendorfers waren Zeugen. Das junge Paar reiste gleich ab, nach Prag, um in den böhmischen Wäldern das geträumte Orchester Sieberts zu requirieren!" —

Susanne griff an ihre Stirne — es drehte sich alles mit ihr im Kreise . . . doch die neugierige Miene Adas brachte sie zur Besinnung. Frundsberg mochte wohl allerlei über sie und Siebert geplaudert haben.

„Verzeihe, daß ich dich so überrumpelt habe, Susanne — du bist wohl sehr überrascht?"

Susanne hatte sich gefaßt. „Ich war allerdings überrascht, Vera Gorgias ist doch noch so sehr jung — ein Kind eigentlich."

„Oh — sie weiß ganz gut, was sie will und hat ihre eben erlangte Mündigkeit zu diesem Staatsstreich benützt. Ihr Onkel wird nicht gut auf sie zu sprechen sein, sie will nichts davon hören, daß ihr Vermögen zu dem projektierten Bahnbau verwendet wird, sondern hat alles Siebert in einem Notariatsakt zur Verfügung gestellt."

Susanne verstand. Siebert hatte, um sein Projekt auszuführen, das er nun einmal als seine Lebensaufgabe betrachtete, seine Freiheit verkauft! Aber er hatte *sie* geliebt, Susanne, wie konnte er den Gedanken ertragen, sich mit einer anderen zu vereinigen?

Vera Gorgias war jung und schön . . ., voll Begeisterungsfähigkeit und Hingebung. Sie schien dazu geschaffen, einen Mann beglücken zu können . . . Die Bürde, die er sich aufgeladen, war nicht allzuschwer! — Das war es, was am tiefsten schmerzte!

* * *

Diese Nacht nahm Susanne Abschied von einem Wunderlande, das sie besessen, ohne sich dessen bewußt zu sein. Sie war in seinen Zaubergärten gewandelt, trotz aller Not des Tages, die sie niederdrückte. Die Fata Morgana der Erinnerung hatte an ihrem Horizont geleuchtet, wenn sie auch wähnte, des lichten Scheines nicht gewahr zu werden.

Erloschen und verloren für immer!

Sie saß vor dem Bilde des Meisters. Wie gütig er lächelte und dennoch streckte er die Hand aus dem Grabe, ein unsägliches Opfer zu fordern!

Ein Hustenanfall Fredis störte sie auf. Sie saß an seinem Bette und wachte bis zum Morgen. In der Sorge um ihn klammerten sich die Fühlfäden ihres Gemütes wieder an die Wirklichkeit an. Er würde, mußte ihr bleiben — für ihn allein wollte sie fürderhin leben — hatte sie doch alles getan, was eine Mutter tun kann für ihren Sohn!

Und in einem kurzen Morgentraum sah sie sich selbst an der Seite Sieberts — auf der Reise, die er geplant, sah sich am Klavier sitzen . . . umjubelt . . . berühmt . . . geliebt!

Sie wachte auf und blickte in das graue, trübe Licht des Tages, der gebieterisch einen Entschluß von ihr forderte.

Dieser Entschluß konnte nur einer sein. Er führte sie in die unentrinnbare, rauhe, nicht von dem Flitter großstädtischen Lebens übertünchte Nüchternheit der Provinzstadt.

Ende des Zweiten Teils.

(Fortsetzung des Dritten Teils in Heft 1 des neuen Jahrg.)

Dur und Moll.

— *Das Volkskonservatorium in Moskau* ist ein neues Unternehmen, das seit längerer Zeit von umsichtigen Musikern mit dem größten Erfolg geführt wird. Der Vorstand verfügt über ein vollständiges Verwaltungsrecht (in Rußland seltene Gewährung) und arbeitet mit voller Hingabe an dem Werke, das die Erziehung der Volksmassen zur Kunst zum Ziele hat und die in der Nation vorhandenen musikalischen Begabungen zur Aeußerung bringen will. Der *Chorgesang*, bei allgemeiner musikalischer Ausbildung (Theorie, Musikdiktat, Solfeggien, Musikgeschichte, Harmonielehre usw.) erfreut sich einer warmen Pflege. Drei Kurse werden in drei Jahren absolviert. Der Gesamtunterricht in 15 Abteilungen wird in verschiedenen Stadtvierteln abends in den Räumen der Stadtschulen vorgenommen. Die 700 Besucher des Volkskonservatoriums, von denen ein Drittel Frauenzimmer, gehören allen Gesellschaftsklassen an, vom Arbeiterstande angefangen, bis herauf zu den „Intellektuellen“. Der Chorgesang ist, bei 3 Rubel jährlicher Gebühr, obligatorisch. Außerdem ist auch Spezialunterricht für Klavier, Gesang, Streichinstrumente, Kompositionslehre eingeführt, zu dem Zöglinge (bei 20 Rubel jährlicher Zahlung) nur von bedeutendem Talente vorgelassen werden. Das Lehrpersonal erteilt den Unterricht den 56 Schülern der Spezialklassen auf ihren Privatwohnungen. — Das Auskunftsbureau ist im Zentrum der Stadt in einer geräumigen Wohnung errichtet. Hier soll in nächster Zeit eine allgemein zugängliche *Musikbibliothek* eröffnet werden, zu der die Grundlage mit dem Geschenk von K. S. Popoff (Teehändler), einer Notensammlung von 1040 Werken, darunter auch Orchester- und Opernpartituren, gelegt ist. Fr. Jassinski gab noch eine Serie von 600 Werken dazu. Die großen Musikalienhandlungen von „P. Jürgensen“ und „Zimmermann“ in Moskau unterstützen ebenfalls das Volkskonservatorium mit Subsidien und Notenlieferungen. Die Künstler der Stadt treten gern in Konzerten zum Besten des Instituts auf. Und somit ist ein Unternehmen von kultureller Bedeutung aus dem Nichts erstanden, durch den Feuergeist derer gehoben, die das Banner der Kunst hoch zu tragen verstehen. — Die Lernenden tragen reges Interesse zur Schau und besuchen fleißig die Klassen. Die Chorvorführungen der Schülerprüfungen dieses Jahres zeichneten sich durch Disziplin und Wohllaut aus. Vorgetragen wurden Werke des strengen Stils: Palestrina, Orlando di Lasso, auch Mozarts

Lacrimosa, Gesänge von Tschaikowsky, Dargomyschsky u. a. Die Schüler der Spezialklassen führten Werke von Beethoven, M. Bruch, Schubert, auch von russischen Tondichtern vor. — Es wird auch viel für das geistige Erwachen der Besucher des Volkskonservatoriums getan: im Laufe der Spielzeit wurden allgemein zugängliche Konzerte mit Lichtbildern, Vorlesungen organisiert, die jedesmal einem Tondichter (Grieg, Mozart, J. S. Bach, Tschaikowsky) voll gewidmet waren, auch ganze Zeitepochen umfaßten: „Die Romantiker", „Der russische Kirchengesang des XVII. Jahrhunderts", „Das russische Volkslied" usw. Die Konzerte bei mäßigen Eintrittspreisen übten große Zugkraft aus. An der Spitze des Unternehmens stehen die gewähltesten Musiker unserer Stadt: Frl. Deischa-Sionitzkaja, E. Linewa, J. Jürjewa, Hr. E. Bogoslowsky, A. Gretschaninow, Jul. Engel, Serg. Taneiew, B. Jaworsky, K. Ssaradscheff u. a. *T.*

— *Ein Musikmuseum für Berlin.* Wir lesen: „Die Notwendigkeit eines Berliner Musikmuseums erweist sich jetzt im Interesse der Königl. Sammlung alter Instrumente, die zurzeit in der Hochschule für Musik in Berlin untergebracht ist, immer mehr als erforderlich. Die kostbaren Schätze sind hier in einem Raume zusammengepfercht, der wohl für den Bestand im Begründungsjahre der Sammlung genügte, aber jetzt längst nicht mehr zureicht, nachdem die Sammlung, dank dem Eifer ihres Begründers und Leiters, Professors Dr. *Oskar Fleischer*, inzwischen ganz außerordentlich durch Stücke von einzigem Werte bereichert worden ist. Während alle anderen Kunstsammlungen monumentale Gebäude erhalten oder in Aussicht haben, ist es wahrhaft zu bedauern, daß diese kostbaren Denkwürdigkeiten, darunter Instrumente, auf denen unsere Musikheroen gespielt haben, in so drangvoll fürchterlicher Enge, wie in einem Möbelspeicher neben- und übereinander stehen müssen. Und ein würdiges, eigenes Heim würde nicht nur die ganze Entwicklung der Musik in lehrreichster Weise illustrieren, sondern diese Schätze auch wahrhaft lebendig machen.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 24. August.)

W. Schw., B—nitz. Das fröhliche Läuten der Sonntagsglocken im Mai hallt in Ihrem anmutigen Gesang heimelig wider. Als kühner Harmoniker treffen Sie die wechselnden Gefühlsmomente mit gutem Glück. Die Melodienoten sind dem Text anzupassen, also auf 3 Silben 3 gesonderte Achtel schreiben (nicht mit einer Rippe verbinden).

A. R—ks, A—thal. Sie sollten sich vorerst noch an einfachere Formen halten; so rasch melden sich die Fortschritte nicht, wie Sie vielleicht meinen. Am besten gefällt „Der Garten". Dieser volkstümlich gefaßte Chorsatz hält sich an die Grenzen Ihres bildungsfähigen Talents. Bei entwickelteren Formen sind Sie der musikalischen Sprache noch nicht mächtig genug.

B. M. 4. Ihr „Albumblatt" erweist sich bei delikater Behandlung als ein dankbares Vortragsstück.

K. D—eke, P. Obwohl Ihre Fuge nur als Versuch zu betrachten ist, verrät sie doch einige Vertrautheit mit dem Wesen des Kontrapunkts. In den Chören geben Sie sich als den gewiegten Praktiker zu erkennen. Der Ausdruck ist etwas herkömmlich, er müßte noch origineller werden.

Al. Schm—tz, D. Ein intensiveres Studium tut not, wenn Ihre dilettantischen Produkte einen greifbaren Inhalt bekommen sollen. Die musikalische Ader verleugnet sich nicht. In der Theorie müßten Sie mit den grundlegenden Elementen beginnen. Die Stilisierung der Abschiedsmelodie berührt eigentümlich; aus Gründen einer sinngemäßen Akzentuierung wäre es besser, die Achtelwerte in den Auftakt zu stellen.

H. R., Rothw. Sie sollten sich einer tüchtigen Lehrkraft anvertrauen, denn sonst verbummelt Ihr Talent. Ihre sprudelnde Phantasie braucht Zügelung und Führung. Freiheiten kann sich nur der gestatten, der des Gesetzes völlig mächtig ist. Ein willkürliches Haschen nach bestimmten Effekten führt endlich zu einem „Gewurstel". Die Ungeheuerlichkeiten Ihrer Choralphantasie scheinen Ihnen nicht verborgen geblieben zu sein. Also heraus aus dem Nebel, Sie brauchen Licht: Sie sind ein intelligenter Kopf und werden im Licht gewiß noch recht Gutes vollbringen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXII Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1911.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

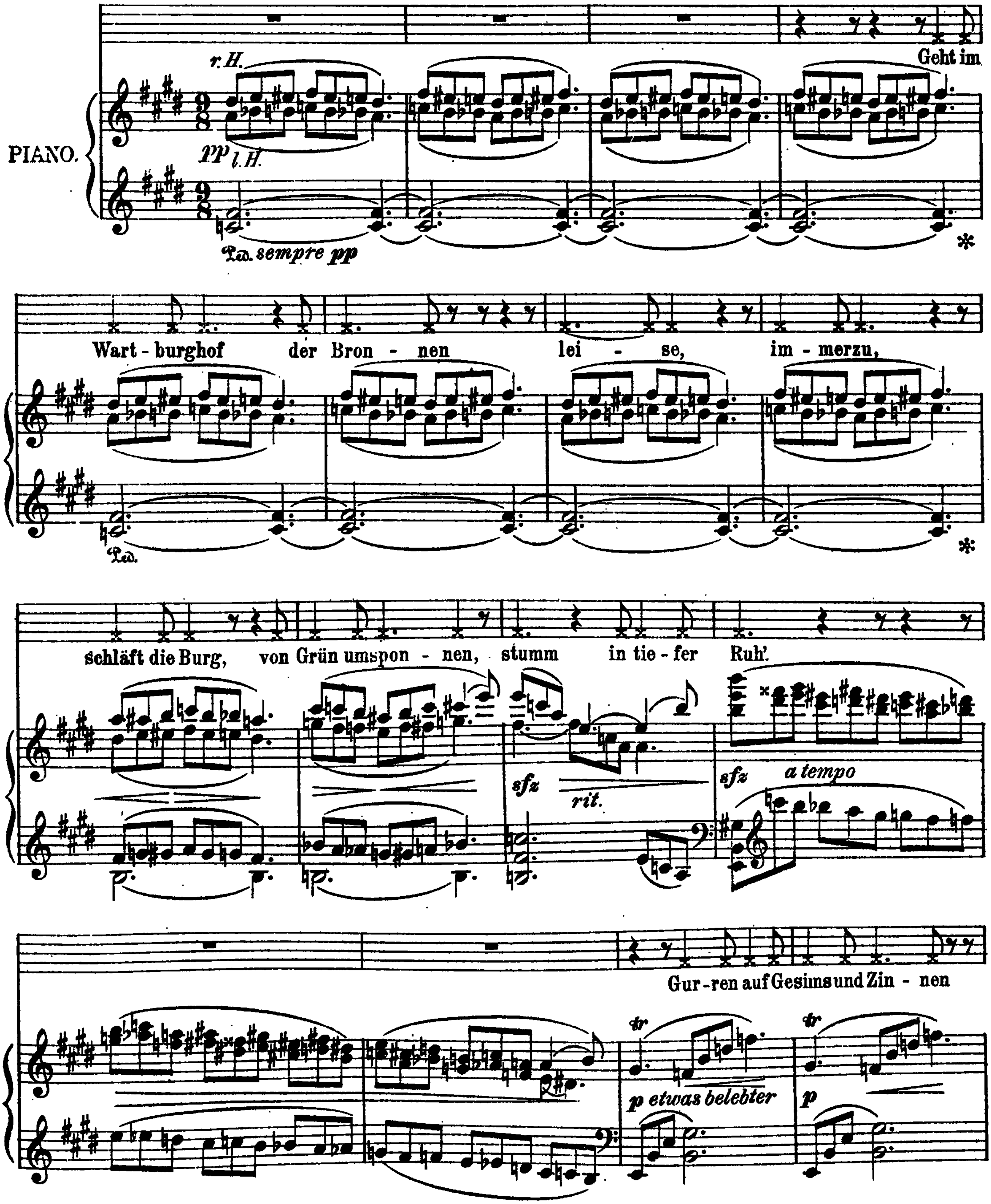
ELSE WORMSER freundschaftlich zugeeignet.

WARTBURG.

Gedicht von Lulu v. Strauß und Torney.

Anna Hegeler.

Zart und heimlich, sehr fließend.




Tau-ben weiß und blau.
Schleicht die Sa-ge um da
sfz
espr.
calanda
drin-nen, die verträum - te Frau.
pp
pp
8
Più mosso.
Tempo I.
4
Drun-ten sonnen sich die Hü-gel,
mf
p
wal-dig, Wand an Wand, und die Sehn-sucht schwingt die Flü-gel
mp
mf


weit hinaus ins Land.
f
pp
pp
Ped.
Geht im
Wart-burghof der Bron - nen lei - se, im - merzu.
rit.
tr
pp
langsamer
Ped.
Ped.
tr
pp
8
verklingen lassen
pppp

STILLBEGLÜCKT.

(Julius Sturm.)

Mary de Montfitchet, Op. 16.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N.M.-Z. 1821

XXXII Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

ELSE WORMSER freundschaftlich zugeeignet.

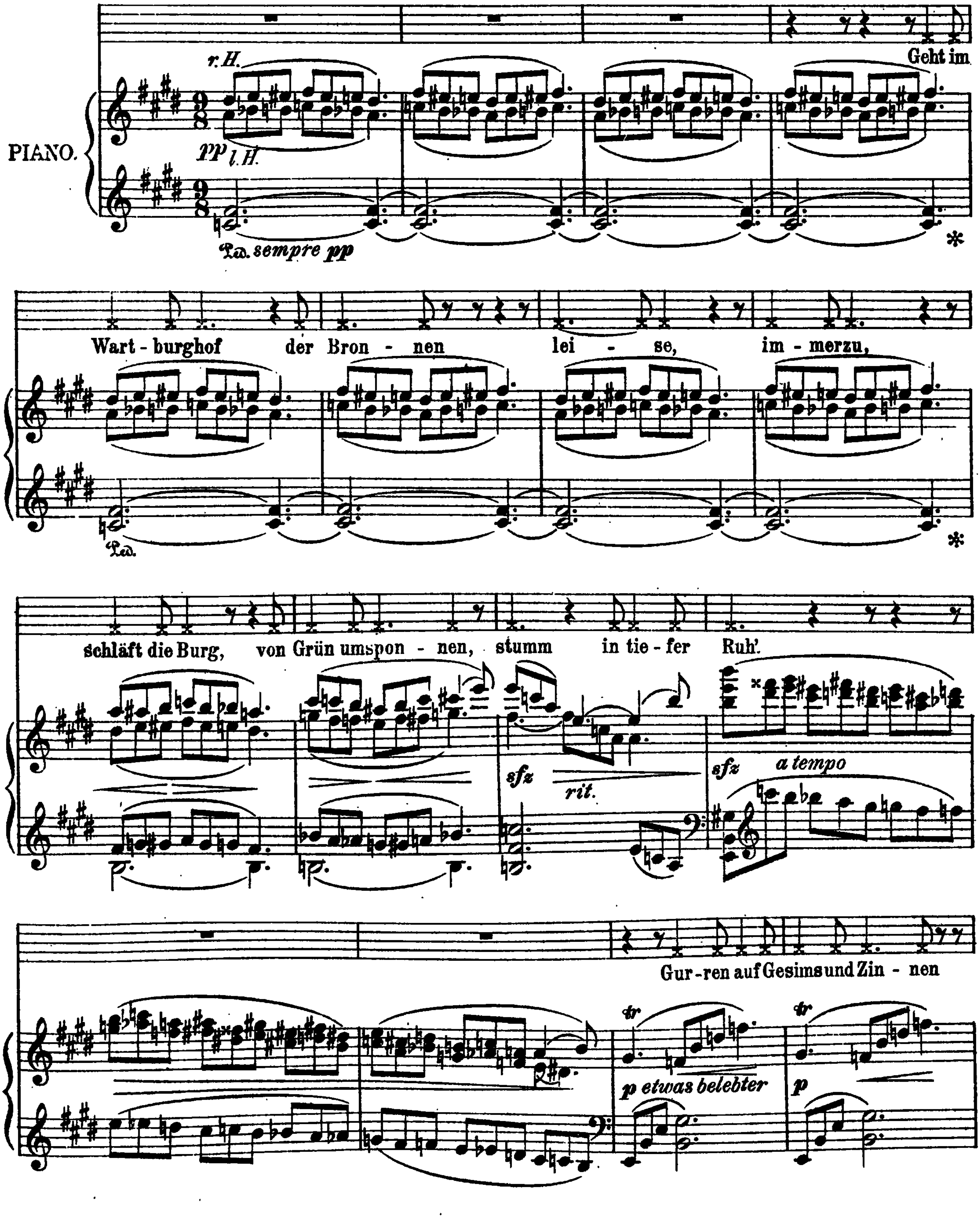
Aufführungsrecht vorbehalten.

WARTBURG.

Gedicht von Lulu v. Strauß und Torney.

Anna Hegeler.

Zart und heimlich, sehr fließend.




Tau-ben weiß und blau.
Schleicht die Sa-ge um da
sfz
espr.
calanda
drin-nen, die verträum-te Frau.
pp
pp
Più mosso.
Tempo I.
Drun-ten sonnen sich die Hü-gel,
mf
p
wal-dig, Wand an Wand, und die Sehn-sucht schwingt die Flü-gel
mp
mf


weit hinaus ins Land.
f
pp
pp
Geht im
Wart-burghof der Bron - nen lei - se, im - merzu.
tr
pp
rit.
langsamer
tr
pp
8
verklingen lassen
pppp

STILLBEGLÜCKT.

(Julius Sturm.)

Mary de Montfitchet, Op. 16.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

1911 Heft 24

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Schumanns Klavierstil.

Von C. KNAYER (Stuttgart).

Le style c'est l'homme. Dieses Wort bewährt sich ganz besonders in der Musik, denn sie offenbart in untrüglicher Weise den innersten Kern wenigstens des originellen Komponisten. Ihrem Wesen nach ist sie ja weniger dazu geeignet, objektive äußere Zustände und Vorgänge, als vielmehr subjektive, innere Empfindungen, Strebungen und Erlebnisse auszudrücken. Seit Beethoven ist sie die Kunst der Innerlichkeit geworden, und wir haben uns gewöhnt, die Kompositionen als Konfessionen aufzufassen, nicht mehr bloß als Spiel der Phantasie, als Arabeske oder gar bloß als Ohrenschmaus.

Das persönliche, subjektive Element mußte bei dem Romantiker Schumann natürlich eine große Rolle spielen und viele seiner Werke sind darum ohne Kenntnis des Anlasses und seines Lebensganges überhaupt nur schwer verständlich. Wir wollen nun versuchen, seine stilistischen Eigenheiten aus seiner Geistesrichtung und seinem Charakter zu erklären. Er gibt uns selbst das Recht dazu durch seine Aeußerung: „Mensch und Musiker suchten sich bei mir immer gleichzeitig auszusprechen." Seine Klavierwerke sind für diesen Nachweis in hervorragender Weise geeignet, weil er dieses Gebiet der Komposition lange Zeit ausschließlich pflegte und darin als jugendfrischer Gedankenkrösus und von keiner Schule und Richtung eingedämmter Umstürzler sein Bestes und Originellstes gegeben hat. Er hat nicht in langer Entwicklung seine Eigenart erst finden und ausbilden müssen, sondern ist, wie er über Brahms sagt, gleich der jungfräulichen Pallas Athene gewappnet aus dem Haupte des Zeus Kronion hervorgesprungen. Alle seine ersten Opera bis zu No. 23, die ersten zehn Jahre seines Schaffens (1829/39), waren dem Klavier gewidmet. Während aber Chopin und Heller dem Klavier zeitlebens treu blieben, wurde unser Meister durch die Liebe zu Clara und die gesteigerte Innigkeit des Gefühlslebens (im Gegensatz zum Vorwiegen des Grotesk-Phantastischen in der ersten Zeit) zum begnadeten Liedersänger. Selbstverständlich nicht mit einem Schlage, denn in den Kinderszenen, den Davidsbündlertänzen, Kreisleriana, Romanzen, Novelletten und sonst finden sich melodische Kleinodien von einer Schlichtheit und Innigkeit, wie sie selbst Beethoven zuvor nicht gelangen. Später suchte er über diese beschränkten lyrischen Gebiete hinauszukommen und, durch Mendelssohns leuchtendes Vorbild angefeuert, der großen Formen der Symphonie, Kammermusik, des Oratoriums und gar des dramatischen Stils mächtig zu werden. Bis zu „Paradies und Peri" op. 50, hat er immer am Klavier komponiert. Das aber verengt etwas den Gesichtspunkt und verleitet zur Miniaturkunst, man sieht mehr auf den Wohlklang als auf die Idee, man verliert leicht die große Linie und den Ueberblick und schafft vorwiegend abgerundete, aber flüchtige und kleine Gebilde. Es wird uns gerade von Heller, Chopin und Schumann berichtet, daß sie als Improvisatoren viel Herrlicheres geleistet haben denn als Komponisten. Wieviel Geist mag Schumann in dieser Weise mit Clara am Klavier schwärmend verschwendet haben! Beethoven komponierte anders, im Kopf; vor sich hinsummend, im Freien bildend, feilend und umbildend, brachte er seine musikalischen Ideen auf eine unvergleichliche Höhe der Vollendung.

Was wirkte nun hauptsächlich anregend auf Schumanns Kompositionstätigkeit? — Gewiß auch äußere Vorgänge und Erlebnisse, so z. B. das Faschingstreiben, das er dreimal, in den Papillons op. 2, im Carnaval op. 9 und im Faschingsschwank aus *Wien* op. 26, verherrlicht hat. In den Davidsbündlern findet sich eine Stelle, die uns vermuten läßt, daß ihn das Zucken der Lippen zu einem musikalischen Motiv begeistert habe (op. 6 No. 9). Er betont selbst, welch regen Anteil er an allem nehme, das seine Zeit bewege, und nachweislich verdanken die kraftvollen, aber nicht marschierbaren „Barrikadenmärsche" op. 76 der Erregung der 48/49er Zeit ihre Entstehung. Aber es ist charakteristisch, daß Schumann, dessen Leben, abgesehen von seinem Kampf um die Braut und seinem tragischen ererbten Leiden keinerlei Ereignisse aufweist, seiner stillen, nur auf Verinnerlichung und kompositorische Aussprache gerichteten Art entsprechend, ruhig zu Hause hinter dem Ofen sitzen blieb, während sein feuerköpfiger Kollege Wagner tatenlustig den Straßenkampf mitmachte und seine kunstpolitischen Umtriebe entsprechend büßte. Zu den äußeren Anlässen könnte man auch den Aufenthalt in Düsseldorf rechnen; der gab ihm 1850 die Rheinische Symphonie ein, in der er das heitere Leben an dem schönen Strome schildert und die Eindrücke einer Bischofskrönung im Kölner Dom verwertet. Die übrigen Reisen nach Norddeutschland, Holland und nach Rußland scheinen keine musikalischen Spuren hinterlassen zu haben. Auf praktische Bedürfnisse und seine Betätigung als Dirigent und Lehrer sind die Chorkompositionen und Pedalklavierstücke zurückzuführen.

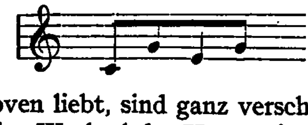
Was den Meister hauptsächlich zum Schaffen begeisterte, war das innere Uebermaß von Phantasie und

Stimmungen, Herzenserlebnisse und fast noch mehr als das alles literarische Anregung durch Gedichte und die ganze romantische Literatursphäre *Jean Pauls, Hoffmanns, Byrons, Heines, Rückerts, Eichendorffs, Uhlands, Goethes,* orientalischer und spanischer Poesie. Auch die wundervolle Frühlingssymphonie ist weniger die Widerspiegelung der Natureindrücke, obwohl Schumann ein begeisterter Naturschwärmer in der Art Jean Pauls war und einmal behauptet: „Das ganze Rosental mit romantischem Zubehör steht in den Phantasiestücken op. 12“, und auch als Student die Reize Heidelbergs und Oberitaliens zu würdigen wußte — als vielmehr eines Gedichtes von Böttger.

In seiner Jugend war Schumann burschikos, gesellig und offen gegen musikalische Gesinnungsgenossen und Mitarbeiter an seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“, ein Freund aller edlen und neue Bahnen weisenden Kunst, als echter Romantiker aber auch Feind alles Alltäglichen, aller Philisterhaftigkeit und Seichtheit, feurig bis zur Extravaganz. Er liebte Ueberraschungen, Scherze, Anspielungen, fingierte Szenen und Verhältnisse. Ein barocker überschwänglicher, spielerischer Humor von der Art Jean Pauls und Hoffmannsche Gruslichkeit und Schwelgen in grauenhaften Nachtstimmungen bezeichnen die beiden sich berührenden Extreme seines immer erregten Innenlebens, das damals durchaus sanguinisch und sentimental war, während in späterer Zeit das Phlegma überhand nahm. Aus diesen Anlagen und Neigungen erklären sich die mannigfaltigen Symbolismen und sonderbaren Anspielungen, die sich in den früheren Werken finden, so die bekannte Spielerei mit Namen, welche die musikalischen Keime ganzer Zyklen oder einzelner Stücke wurden: *Abegg* (op. 1), *Beda, Bach* (op. 60), *Gade* (op. 68, No. 41), *Asch,* dem Geburtsort seiner Geliebten Ernestine von Fricken, auch Estrella genannt (Carnaval op. 9, No. 2, 3, 4, 6, 7, 9—11, 13—18, 20, je die ersten paar Noten; ferner op. 124, No. 4, 11, 17, und op. 99, No. 6). Symbolisch ist auch die programmatische Einführung des „Großvatertanzes“ am Schluß der Papillons, die auf eine Jean Paulsche Maskerade deuten, und am Ende des Carnaval. Die Verwendung der Marseillaise dient im Faschingsschwank zur Verspottung der Wiener Polizei, welche sie zur Zeit von Schumanns Besuch daselbst verbot, in der Ouvertüre zu „Hermann und Dorothea“ und den „beiden Grenadieren“ dagegen zur Zeitschilderung. Auf *Hoffmannsche* Anregung deuten die Titel: Kreisleriana (op. 16), die den Memoiren des „Kater Murr“ ihre Inspiration verdanken und in ihrem Wechsel von sich überstürzender Leidenschaftlichkeit und fast frommer Innigkeit die Doppelnatur des sich mit Kreisler identifizierenden Komponisten offenbaren, ferner die Titel „Phantasiestücke“ (op. 12 u. 111) und „Nachtstücke“ (op. 23). Für die letzteren hatte der Komponist auch abenteuerliche Einzelüberschriften bestimmt, ließ sie aber wie bei der C dur-Fantasie und der Rheinischen Symphonie mit Recht weg. Sonst aber hat er mit seinen Titeln gar oft den Nagel auf den Kopf getroffen und das Verständnis erleichtert. Schon die Meister des galanten Klavierstils, Couperin und Rameau, huldigten der Mode, programmatische Ueberschriften zu machen, versprachen aber oft viel mehr als die Stücke hielten, und die Sitte kam zur Zeit der Klassiker wieder ab. Seit Schumann aber ist sie mit der wachsenden Freude an kleinen Formen wieder aufgekommen und so allgemein geworden, daß keines der Tausende von Charakterstücken, die alljährlich zum Eintagsfliegendasein erstehen, ohne poetischen Namen bleibt. Die Schumannschen Miniaturen sind vorwiegend rein musikalisch erfunden und bedürften bei ihrer Prägnanz keiner programmatischen Erklärung. Der Autor behauptete, sie erst später darüber gesetzt zu haben als Fingerzeige zum Verständnis. Er unterlegte gern detaillierte Programme auch den Kompositionen anderer Meister. Wer kennt nicht seine entzückenden „Schattenbilder“ zu Schuberts deutschen Tänzen? Oder seine überschwängliche Erklärung der Schönheiten und Feinheiten in Chopins op. 2, in Mendelssohns Melusinen-Ouvertüre, sowie die Ausdeutung des eigenen Fantasiestücks op. 12, No. 5, „In der Nacht“ als Geschichte von Hero und Leander. Gewiß hat er aber gelegentlich einen vorgefaßten dichterischen Vorwurf mit musikalischen Mitteln auszudrücken versucht, und mit bestem Erfolg; so ist bei manchen „Waldszenen“ (op. 82) und Kinderszenen (op. 15), bei den musikalischen Porträten der Davidsbündler: Clara, Ernestine, Florestan und Eusebius, Chopin, Paganini und bei den anderen Gestalten und Szenen, die sich im Karneval finden, die poetische Idee das Primäre gewesen. Der Titel „Arabeske“ (op. 18) geht auf Jean Paul zurück.

Schumann hat bekanntlich die „zwei Seelen in seiner Brust“ in den Namen *Florestan* und *Eusebius* personifiziert und unterschieden und sie sogar als pseudonyme Verfasser seiner Davidsbündlertänze (op. 6) und der herrlichen fis moll-Sonate (op. 11), seines unvergleichlichen Sturm- und Drangstücks, genannt. Dem sanguinischen, leidenschaftlichen, feuerköpfigen *Florestan,* dem Neuerer und Kritiker, müssen wir die Urheberschaft der schnellen, hastigen, wild erregten, rhythmisch ganz neue Bahnen betretenden Stücke ansehen. Er übertrug Paganinis Bravour im Prestissimo (cf. g moll-Sonate), im Massenspiel harmoniereicher, weit- und dickgriffiger Akkorde, die Oktavengänge aufs Klavier (vergl. op. 3 und 10). Er ist der Mann der Ueberraschungen, jäh umschlagenden Stimmungen, der unruhigen punktierten und synkopierten Rhythmen und anderer Neuheiten im Satz, die manchen Stücken schon im Notenbild ein so krauses Aussehen geben. Als Feind jedes hergebrachten und oberflächlichen Formalismus verschmäht Schumann in seiner früheren Zeit leeres Tonspiel, und wäre es auch nur als Folie oder Uebergangsfüllsel, alles muß beseelt sein und alle nicht melodischen oder motivischen Figuren werden verbannt. Fast nirgends finden wir eine Tonleiter (darin ist ihm Grieg gefolgt), und erst später, zum Teil unter Mendelssohns Einfluß, der sich in vielen Stücken, z. B. op. 56, 4, op. 99, 1 und 4, op. 92 Allegro, op. 32, 3 Schluß und sonst äußert, taucht sie auf in Verbindung mit kontrapunktischen Studien. Lange Zeit vermeidet er jede nicht einteilbare Kadenz, wie sie Chopin so gern hat (dieser bringt oft bis zu 50 kleinen Nötchen in der einen Hand, die schwer zu den wenigen der andern Hand einzuteilen sind). Schumann vermeidet auch die höchste, zwar brillante, aber grell klingende Lage des Klaviers und hält sich an die sonore Mitte.

Akkordliche Passagen, rauschende, gebrochene Akkorde, besonders zur Ausfüllung des Zwischenraums zwischen Melodie und Baß finden wir z. B. in dem a moll-Konzert in op. 92, Novelletten op. 21, 1. Trio, 2, 6, 7, Humoreske op. 20 und sonst. Dürftiger Satz findet sich fast gar nirgends, nicht einmal in den Kinderstücken und -Szenen, die primitiven, philiströsen Begleitungsfiguren der Klassiker,

 usw.

die noch Beethoven liebt, sind ganz verschwunden. Neu ist auch der unruhige Wechsel der Harmonie mit jedem Achtel oder Sechzehntel, z. B. in „Nachtstück“ op. 23, No. 2, in der symphonischen Etüde op. 13, No. 9, Novellette 6, 1. Motiv, Davidsbündler op. 6, No. 13 und 16, op. 11, Finale, 1. Motiv etc.

Eine weitere Eigentümlichkeit des Schumannschen Klavierstils ist die freie Polyphonie, die sich in allen bedeutenderen Werken findet. Gar zu gern hebt er im Baß oder in den Mittelstimmen ein selbständiges Motiv heraus und akzentuiert es in Beethovenscher Art, damit man es leicht wieder erkennt, oder schmuggelt er eine freie oder strenge Imitation ein, etwa eine kanonische Führung. So sind die Studien für den Pedalflügel op. 56 regelrechte Kanons im Einklang bezw. in der Oktave mit freien Begleit-

stimmen. Kanonisch sind op. 6, No. 16, 2. Linie, die Etüden op. 13, No. 4—6, Albumblätter op. 124, No. 20, Bunte Blätter op. 99, No. 6, Mittelsatz; imitatorisch frei z. B. op. 12, Fabel und Coda, op. 13, Etüde 1, 8, Kreisleriana op. 16, No. 4 und 6 (ein Fugato in No. 7), Albumblätter op. 124, No. 9, op. 99, No. 3, 9, erstes Thema, No. 12 Peters S. 123, 2. Linie, No. 13 Peters S. 126, unten, mehrere Waldszenen op. 82, Romanze op. 28, No. 3; Novellette op. 21, No. 1, F dur- und Des dur-Satz, No. 7; in der fis moll-Sonate und an anderen Orten lösen die Motive sich unaufhörlich ab und erscheinen immer wieder auf einer andern Stufe. Nach seiner Krankheit beschäftigte sich der Meister im Jahre 1845 mit strengen kontrapunktischen Studien; die Frucht sind außer den erwähnten Kanons op. 56 die mehr homophonen, aber frischen Skizzen op. 58, die Bach-Fugen op. 60 für Orgel, die Pianoforte-Fugen op. 72. Aber schon seit seiner Studentenzeit war *Bach* sein Leitstern gewesen, an seiner Hand hoffte er das trockene Theoriestudium überspringen zu können, und das wohltemperierte Klavier blieb seine „musikalische Bibel". So dürfen wir uns nicht wundern, wenn er in den Impromptus op. 5 am Schluß eine ursprünglich halb ironische Fuge anhebt, in op. 32 eine Gigue und Fughette und in späteren Zeiten bei erschöpfter Schaffenskraft noch ein ganzes Heft Fughetten op. 126 schreibt. Mit Ausnahme der letzteren sind es lauter lebensvolle, die übliche Trockenheit glücklich vermeidende Gebilde, welche zeigen, daß es möglich ist, neuen romantischen Wein in die alten Schläuche der Vorväter zu füllen. Gewisse entzückende Sequenzen, wie in Kreisleriana No. 7, Humoreske op. 20, Faschingsschwank-Finale, sind wohl auch dem Thomaskantor abgelauscht.

Spezifisch Schumannisch und mehr auf des träumerischen *Eusebius* Konto zu setzen sind die schwärmerisch innigen, in Wohllaut und Gefühlsüberschwang schwelgenden langsamen Sätze (wie op. 6, No. 2, 5, 7, 11, 14, 17 u. s. f., die Andantes in den Sonaten), oder so innige Inspirationen wie op. 15, No. 7, 10, 12, op. 68, No. 13, 21, 26, 28, 30, 35, op. 12, No. 1 „Des Abends", No. 3 „Warum", op. 16, No. 2, 4, 6 die langsamen Themen, die Fis dur-Romanze op. 28 der As dur-Satz im a moll-Konzert op. 54; ferner jene absonderliche „Innere Stimme" in der Humoreske op. 20, Peters S. 396, die „Stimme aus der Ferne", die sich in Novellette 8, Peters S. 316, wie ein farbiger Regenbogen über das unruhige Wogen der linken Hand versöhnend spannt und wie lindes Trosteswort auf das gejagte Herz herabsenkt. Nicht minder eigentümlich sind die seltsamen fortklingenden Töne. Sie finden sich als Orgelpunkte am Schluß der Papillons op. 2, in op. 6, No. 17, in Humoreske op. 20, S. 401, 410, 412 f., Fasching S. 430, vergleichbar jenem „Ton, der für den heimlich Lauschenden durch alle Erdenträume klingt". Und wer anders als Eusebius wäre der Urheber der schüchternen, oft versonnen innehaltenden „Nachworte" in op. 6, No. 18, in den Kinderszenen op. 15, „Der Dichter spricht", in op. 16, No. 7 S. 382, mit dem offenbar die Kreisleriana schließen sollten, in der Arabeske op. 18, zum Schluß, in der Humoreske op. 20, Thema S. 401, 409 unten, und „Zum Beschluß". In ähnlich vertiefender Weise läßt der einzige Meister viele seiner schönsten Lieder und Liederzyklen ausklingen. Ueberhaupt muß man sagen, daß der allerechteste Schumann sich gerade in einigen Liedern und deren charakteristischen Begleitungen am unvergeßlichsten verewigt hat, es sind die Vertonungen nach romantischen Liedmeistern wie Eichendorff und Heine; die Süßigkeit der Melodien wetteifert mit den üppigen, neuartigen, zerlegten und ineinandergeschobenen Harmonien. Beispiele zu nennen, ist überflüssig, sie sind in aller Munde

Daß Schumanns Klaviermusik öfters dazu neigt, ihre Grenzen zu überschreiten und orchestrale Klänge zu geben, ist ebenso gewiß wie die umgekehrte Beobachtung, daß ihm oft in Kompositionen für Gesang, Streichquartett und im Symphonischen noch die Eierschalen des Klavierstils ankleben. In der fis moll-Sonate schrieb er an einer Stelle vor: quasi oboe, und von vielen anderen Fällen seien nur zwei beispielsweise genannt: der Davidsbündlertanz No. 14 verlangt eine Gesanglichkeit, wie sie das Klavier kaum hergeben kann, und bei No. 15 erscheint der Es dur-Satz als Solo bezw. Duett zwischen Klarinette und Horn mit Harfenbegleitung. Einzelne für Streicher arrangierte Kinderszenen sind Lieblinge der Militärorchester geworden. Ein Hauptmittel zur Erzielung orchestraler Wirkungen aber ist das Pedal. Ohne dessen feinfühlige, immerwährende Verwendung wird Schumanns Klaviermusik zu einem hölzernen Zerrbild. Selbst im Stakkato verlangt er es oft, wie die von Clara Schumann besorgte Originalausgabe bei Breitkopf & Härtel an vielen Stellen beweist. Der Meister opferte dem rauschenden Wohlklang lieber die Klarheit der Harmonie. Genauere Anweisungen lassen sich da leider nicht geben, und nur dem kongenial begabten oder doch geistesverwandten Virtuosen wird es nach langjähriger liebevoller Versenkung in seine Werke gelingen, das Richtige zu treffen.

Eine eigenartige Fingertechnik ist gleichfalls zur Bewältigung seiner fast durchweg sehr schweren Klavierstücke nötig. Neben polyphoner Vorschulung und Unabhängigkeit der Finger bedarf es eines sicheren Oktaven- und Akkordspiels in schnellstem Tempo, der Uebung in Sprüngen, im singenden Druckspiel, großer Taktfestigkeit, Ausdauer in rhythmisch gleichmäßigen, anstrengenden, oft wider das normale Takt- und Metrumsgefühl gehenden Folgen (vergl. Davidsbündlertanz No. 6); manche weiten Griffe sind für kleine Hände kaum ausführbar. Ein feines harmonisches Verständnis, ein Heraushören der Führung der Stimmen und die Fähigkeit, dem schnellen Umschlag der Stimmung zu folgen, haben eine innere Reife und tiefere Bildung des Spielers zur Voraussetzung. Schumanns Satz hat mannigfache Aehnlichkeit mit dem Chopins. Der öfters gehörte Vorwurf, daß des Meisters Klaviermusik nicht dankbar sei, ist nicht unberechtigt wegen der erwähnten Schwierigkeiten. Es kam ihm eben mehr auf den inneren Gedankengehalt, als den äußeren Effekt an. So manchesmal finden wir Augenmusik, deren Wirkung auf den Hörer eine ganz verschiedene ist. Und oft ist der Satz und die Stimmführung verworren, unklar und wirklich unerträglich unbequem, z. B. Davidsbündlertanz 16, kanonischer Mittelsatz, Novellette 2, Anfang, und 3; op. 12, No. 1, Kreisleriana 3, Schluß, im Scherzo der Sonate op. 14, Peters S. 928 unten, Kinderszene op. 15 No. 8 und 10, in op. 28 No. 3, Intermezzo usw. Die Ursache ist meist rücksichtslose Führung etc. der Stimmen und jene merkwürdige Ineinanderschiebung der Hände. Auch Tonverdopplungen, die unhörbar sind, gehören hierher (vergl. Blumenstück op. 19, S. 144; Phantasie, S. 566). Eigentlich brillant und dankbar sind nur wenige Klavierkompositionen und leicht oder mittelschwer nur der erste Band bei Peters, und der nicht ganz. Im allgemeinen liegen aber seine Figuren doch in den Händen, mehr als z. B. bei Chopins Konzerten und Etüden. Für Kinder passen leider nur die ersten Nummern des Jugendalbums op. 68.

In der Form hat Schumann als Revolutionär und Kleinmeister begonnen und als Klassizist geendet. Die ersten Stücke sind frei und willkürlich gestaltete flüchtige Einfälle, prägnant, feurig, oft barock und abrupt, von entzückender Frische und ausgeprägter Physiognomie. Er versäumt es, die Goldbarren in sorglicher Arbeit zu münzen und zeigt sich als rechten Verschwender. Die Tanzform hat es ihm besonders angetan, und op. 2, No. 1, 6, 8, 10 weisen auf Schubertsche Walzer als Vorbilder. In der Tat standen Schuberts Kompositionen neben den feurigen Weberschen Tanzstücken lange Zeit bei dem jungen Schumann im Mittelpunkt seines musikalischen Interesses, und beider Einfluß auf ihn läßt sich nicht abstreiten, wie wir später bei der Besprechung der rhythmischen Kunst Schumanns sehen werden. Auch die Davidsbündler (op. 6), der Carnaval, einzelne Novelletten (No. 4 ballmäßig, No. 5 in der Art einer Polonaise), manche bunte und Albumblätter

und vierhändige Kompositionen sind Fantasietänze und in Liedform (mit einem, zwei und mehr Themen) gehalten. Am häufigsten findet sich das dreiteilige Schema A B A. Aber welche Mannigfaltigkeit der motivischen, rhythmischen, melodischen und harmonischen Gedanken in engem Raum! Und welcher Reichtum an Stimmungen, welche Tiefe und Noblesse der Empfindung! Die Kinderstücke und -szenen, die bunten und Albumblätter und die Waldszenen sind das schönste Geschenk, das je ein Komponist dem deutschen Hause gemacht hat. Die einzelnen Blüten sind häufig zu einem bunten Strauß gewunden und sinnvoll, teils nach dem Gesichtspunkt des Kontrastes oder nach einem programmatischen Gedanken oder nach dem der Variation angeordnet; oft binden einzeln gehaltene Töne mehrere Stücke zusammen, so bei No. 3 und 4 der unerhört originellen Intermezzi op. 4. Manchmal rufen einzelne Motive die Erinnerung an die Stimmung früherer Werke wach, so in dem wie ein Springbrunnen aufsteigenden Intermezzo VI das unvermittelt auftauchende Abeggmotiv und im Carnaval (No. 6, Florestan), der erste Gedanke der Papillons op. 2.

Die Variationenform hat Schumann auch häufig gepflegt. Mehrmals sind es Themen seiner Braut *Clara Wieck*, welche ihn dazu anregten, so zu op. 5 Impromptus, ganz in Beethovenscher Art mit dem bloßen Baß beginnend und dann recht frei improvisierend; die großartigen symphonischen Etüden op. 13 zeigen ihn auf der Höhe einer genialen Variationskunst; das Thema stammt von Ernestinens Vater. Auch hier größte Mannigfaltigkeit der Erfindung unter Wahrung des melodischen und harmonischen Themenkerns! Die Davidsbündler beginnen mit einer flüchtigen Anleihe an ein Thema Claras, und den Variationen in der f moll-Sonate liegt ein Andantino von ihr zugrunde. Daß die Davidsbündler, die ganze fis moll-Sonate, die Fantasiestücke op. 12 und die leidenschaftlich erregte C dur-Fantasie op. 17 („wohl das Passionierteste, eine tiefe Klage um Clara") im liebevollen und unruhigen Gedanken an sie geschrieben wurden, bezeugt der Meister in seinen bedeutungsvollen Briefen selbst.

Formell ein Unikum in der ganzen Literatur ist die Humoreske op. 20. Sie reiht annähernd zwanzig köstliche Themata ohne Unterbrechung und fast wahllos aneinander. Sie werden nur durch das Band einer innigen Zufriedenheit des unter Tränen lächelnden Autors zusammengehalten. Auch der erste Satz des Faschingsschwanks und einzelne Novelletten zeigen eine Anhäufung von schönen Gedanken, die oft willkürlich weitergesponnen und aneinandergehängt werden. Nur die Repetition eines oder einiger Hauptmotive sichert dem an Ueberfülle leidenden Werke eine relative Abrundung und Einheit.

In den großen Formen der Sonate und des Konzerts zeigt sich ein Mangel an großzügiger, organischer Gestaltungskraft; für die fehlende Geschlossenheit und Monumentalität des Aufbaus müssen zahlreiche schöne Einzelzüge entschädigen, und an Stelle einer komplizierten steigernden Themenkombination, wie sie Beethoven bietet, tritt bei Schumann die Transponierung der Gedanken in andere Stimmen, Lagen und Tonarten, im Orchesterstil in anders gefärbte Instrumente, also eine Beleuchtung mit verschiedenem Licht oder mit neuer Farbe. Da die meisten größeren zyklischen Werke zu verschiedenen Zeiten entstanden, ist der psychologische Zusammenhang naturgemäß locker. Für das nach Schumanns Ansicht durch Beethoven erschöpfte Adagio setzte er das Andante oder ein kurzes langsameres, liedförmiges Intermezzo ein. Seine Scherzi sind oft in Moll und entsprechen in ihrer Massigkeit nicht völlig dem Namen. Von seiner Behandlung der ganz alten Formen haben wir schon gesprochen.

Neue Bahnen aber hat Schumann auf dem Gebiet des Rhythmus gewiesen. Wenn sich auch schon bei Beethoven, Weber und Schubert gelegentliche Finessen in dieser Hinsicht finden, zum Meister darin wurde erst Schumann. Die Duolen, Quartolen, Quintolen und Septolen, die Betonung des Auftakts und die Hinüberbindung des guten Taktteils auf den schlechten (Synkope), die Verschiebungen der metrischen Betonung, die Kombination zweier gleichzeitig erklingender Taktarten, ja eine absichtliche Täuschung des Zuhörers über den wahren Sitz der Betonung und über die Beschaffenheit des Taktes (imbroglio) sind so häufig wie die phantastische und leidenschaftliche Erregung widerspiegelnden langen Folgen von punktierten Noten, Vorausnahmen der Melodie und das Nachhinken der Bässe. Vermöge dieser Tempo-, Takt- und Metrumkünste hat er das Improvisatorische der Augenblicksinspiration festzuhalten gewußt.

Gedanken über den Schulgesang und die Beuttersche Reformnotenschrift.[1]

Von M. KOCH (Stuttgart), Kgl. Musikdirektor.

MEIN jüngster Bub bringt fast in jeder Woche von der Kleinkinderschule ein neues Liedchen mit nach Haus. Er freut sich seines Besitzes. Es ist eine Wonne, zu sehen und zu hören, wie die Töne schon am frühen Morgen aus dem durchsonnten Gemütchen quellen. Der Junge ist selbstverständlich Gehörsänger, und er hat einen Vorteil dabei. Seine Melodien sind ihm in Fleisch und Blut übergegangen, und er kann sie singen, wo und wann es ihm einfällt. Sei es um einige Wochen, so tritt er in die große Schule ein. Der Ernst des Lebens beginnt, und ich weiß schon zum voraus: das Zirpchen des Hauses wird allmählich verstummen. So war es bei den älteren Geschwistern; ihre Gesänge wurden immer seltener, je tiefer es hinein ins Schulleben ging.

Der Gesangunterricht ist das Aschenbrödel der Schule. Es gibt höhere Knaben- und Mädchenschulen, wo er erst im dritten Schuljahr in den Stundenplan aufgenommen wird. Höhere Schulen kümmern sich überhaupt nicht viel um die Pflege des Gesanges. Kehren aber alljährlich die üblichen Schulfeiern wieder, dann scheint jedesmal im Gesang die Freude des Tages aufzuleuchten. Die schönsten Reden und Deklamationen bleiben an Wirkung hinter einem schönen Gesang zurück. Und dennoch diese Geringschätzung des Singens als Unterrichtsfach! Auch die Leistungen der Volksschule lassen in diesem Fach nach. Man spricht von einem Tiefstand der musikalischen Volksbildung, der sich einerseits zeigt in der Vernachlässigung und Mißachtung der guten alten Volkslieder, sowie in der Bevorzugung saft- und kraftloser, bald lockerer, bald übermäßig sentimentaler Weisen, und anderseits in der Unwissenheit und Unbeholfenheit im Notenlesen und -Singen. Nicht mit Unrecht wird die Schule für diesen Tiefstand mit verantwortlich gemacht. Würde sie die ästhetischen Anlagen und Fähigkeiten des Ohrs mit demselben liebevollen Interesse und demselben methodischen Geschick in Behandlung nehmen wie sie neuerdings durch den Zeichenunterricht das ästhetische Interesse des Auges befriedigt, so müßte endlich der Liederfrühling anbrechen, den warmherzige Volksfreunde schon längst ersehnen.

Wo immer nur in einem Unterrichtsgebiet eine Hebung und Förderung angestrebt wird, müssen zuvörderst die Lehrenden mit einem entsprechenden Maß gesteigerter Fertigkeiten und vertiefter Anschauungen ausgerüstet werden, zumal wenn es ein Fach betrifft, in welchem alles — pädagogisches Lehrgeschick vorausgesetzt — auf Technik und Geschmack ankommt. Wir in Württemberg leben in einem beschämend-behaglichen Rückstand. Für die Gesangslehrer an höheren Schulen gibt es keine besondere Musikprüfung. Von den Lehramtskandidaten der Volksschule wird nicht mehr verlangt als das Absingen und Abspielen (auf der Violine) eines Chorals. Die Leistungen im Gesangunterricht der Schulen werden geprüft von Visitatoren, welche zum Teil im Singen ebensowenig Uebung und Erfahrung haben, wie im — Notenlesen. Wie können Analphabeten das Analphabetentum bekämpfen! Auf Weiterbildung abzielende Gesangskurse gibt es nicht bei uns. Dazu kommt noch, daß alle übrigen Schulfächer mit ihren neuerdings wesentlich bereicherten Lehrstoffen unter der Aufsicht tüchtiger Schulmänner stehen. Unter den hochgespannten Anforderungen denkt man kaum noch an das Aschenbrödelchen: das Singen. Das arme, reiche Ding, das der aufmunternde Trost, der freundliche

[1] Bei der Wichtigkeit, welcher dieser „Reformschrift" behördlicherseits in Württemberg zugemessen wird, wäre es von Interesse, die Meinungen von Gesangspädagogen, Musikern, Lehrern usw. zu hören. *Red.*

Gespiele der Jugend sein möchte, sieht sich der Rechte seines edlen Herzens benommen.

Zunächst wäre also für eine bessere gesangspädagogische Qualifikation der Lehrenden und Prüfenden Sorge zu tragen. Dem kundigen Fachmann ist die Blüte des Schulzeichnens zu verdanken. Wir sind in eine Zeit eingerückt, wo die Hintansetzung des Spezialistentums Rückschritt, zum mindesten aber Stillstand bedeutet. Gerade der so gering gewertete Gesangunterricht in den Schulen, der doch „die Wurzel der musikalischen Volkskraft" ist, beweist das zur Genüge. Gemütspflege tut so not. Es sollte der Stolz der Schule sein, auch nicht einen musikalischen Analphabeten, d. h. keinen des Notenlesens unkundigen Schüler mehr zu entlassen.

Meines Erachtens könnte nur durch ordentliche und außerordentliche Maßnahmen in dem beregten Sinn dem vernachlässigten Fach aufgeholfen werden. Angriffe auf die Notenschrift als ein von der Schule nicht zu überwindendes Hindernis halte ich nicht für gerechtfertigt. So schwer zu verstehen und zu behandeln, daß man ihretwegen sich aufs Zahlensingen oder aufs bloße Gehörsingen beschränkt sehen müßte, ist sie nicht. Man schenke ihr etwas von der Geduld und der methodischen Gründlichkeit, womit man z. B. das Rechnen betreibt, so wird man bald anderer Ansicht sein.

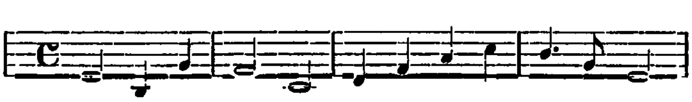
Einen ihrer heftigsten Gegner hat die Notenschrift neuerdings in dem württembergischen Pfarrer *Alexander Beutter* in Rotenberg. Derselbe ist der Erfinder einer Reformnotenschrift. Den Anpreisungen und Verheißungen Beutters zufolge müßte durch die allgemeine Einführung seiner Notationsweise in Schulen und Singvereinen dem musikalischen Notstand gesteuert werden können. Beutter fand Gehör, ja er erschien angesichts der gegenwärtigen Vorbereitung eines neuen evangelischen Landesgesangbuchs für Württemberg und der damit verbundenen Choralbuchreform manchen als ein Retter in der Not; denn in dem veröffentlichten amtlichen Entwurf greift die Reform selbst unter den bekannteren Choralmelodien des öfteren bis an die Wurzeln. Die Beigabe von Noten schien darum ratsam. Erregt nun das Aeußere des musikalischen Bildes in der Beutterschen Notierung an sich schon Befremden, so muß der Kenner, der die durch viererlei Markierungsmittel angedeuteten harmonischen Gewandungen der Melodien mit kritischem Blick prüft, sich über allerhand Eigentümlichkeiten geradezu bestürzt fühlen.

Man höre das Urteil Beutters über die bisherige Notenschrift. Er sagt, sie sei unvollkommen, für das singende Volk unbrauchbar, sei eine Zwangsjacke, in die eine einseitig instrumental orientierte Methode das Volksgesangwesen gesteckt habe, die Klarheit der Tonartbeziehungen sei durch sie verloren gegangen und damit die Gemeinverständlichkeit, so daß auch die intensivste Arbeit der Volksschule nicht imstande sei, eine wirkliche Vertrautheit mit den Noten zu erreichen, der große Haufen der musikalischen Analphabeten sei ihr zur Last zu legen. Wer diese Worte liest, dazu noch den Satz: „unser Volk lernt das Notensingen auf dem Wege, den ich zeige, oder es lernt es überhaupt nicht", macht sich auf das Werk eines Umstürzlers gefaßt, auf eine Neuheit, die mit dem verpönten Alten nichts mehr oder nur wenig mehr gemein hat. Doch man beruhige sich. In Beutters Reformschrift begegnen wir dem gewohnten Notenbild, nur der Notenschlüssel und die chromatische Vorzeichnung der transponierten Tonarten (Kreuz- und Be-Tonarten) fehlen. Ebenso ignoriert Beutter die Noten- und Tonartennamen. Das seien lauter überflüssige Dinge, die ein rationeller und zielbewußter Gesangunterricht ausscheiden müsse. Es genüge, dem Sänger über die Dauer der jeweils herrschenden Tonart die Grundtonstelle markiert vor Augen zu stellen. Von dieser Stelle aus habe dann der Sänger die Melodienoten nach ihren Entfernungen vom Grundton abzuschätzen. „Notenlesen heißt die Stufenbedeutung der Noten, ihr Verhältnis zur Tonika erkennen." Wer von 1 bis 8 addieren und subtrahieren gelernt habe, dem sei das gefürchtete Notenlesen — Umsetzung der Noten in Ziffern — ein Kinderspiel, wer dazu der Tonleiter mächtig sei, der singe die Noten mit den Markierungen der Reformschrift ohne Hilfe eines Instruments vom Blatt. „Zum Lesen meiner Noten bedarf es gar keiner vorhergehenden methodischen Schulung." Der dem Menschen angeborene Tonartinstinkt besorge alles Weitere von selbst. „Den Grundton im Kopf haben, wissen, daß diese Note die vierte, jene die sechste Stufe ist, und die Laiensänger wissen alles, was sie zum Singen brauchen. Es ist ganz gleichgültig für sie, was vorgezeichnet ist und wie die Noten heißen."

Wie einfach! Alle Schulweisheit muß sich geschlagen fühlen. Vor mir liegt ein prächtiges Buch: „Neueste Gesanglehre von Peter von der Au — Theoretisch-praktische Anleitung eines rationellen Schulgesangunterrichts auf wissenschaftlich festgelegter Basis." Soll ich das Buch nun nicht wie einen wertlosen Schmöker mit veralteten Ansichten in den Ofen stecken? Aber nur Geduld!

Beutter bedient sich zur Hervorhebung der Grundtonstufe der Verstärkung bezw. der Strichelung der Notenlinien und der Schraffierung der Zwischenräume. Bei E dur z. B. ist die erste Linie verstärkt, bei F dur der erste Zwischenraum von oben rechts nach unten links schraffiert; der Sänger weiß also, wo sich das Eins der betreffenden Durtonleiter befindet und vermag nun den Abstand jeder Melodienote von der Grundtonstelle (Tonika) zu messen. Bei e moll dagegen ist die erste Linie gestrichelt, bei f moll der erste Zwischenraum von oben links nach unten rechts schraffiert; als Stufen zählender Zifferist vermag sich nun der Sänger vom Eins der betreffenden Molltonleiter aus unter den Schritten und Sprüngen der Melodie zu orientieren. Beutter markiert demnach sowohl das Klanggeschlecht als den Grundton der herrschenden Tonart. Was für eine Dur- oder Molltonart es ist, das muß dem Sänger gleichgültig sein (er kennt ja keine Notennamen), wie er sich auch nicht darum zu bekümmern braucht, ob die verdickte erste Linie E dur oder Es dur, der schraffierte erste Zwischenraum F dur oder Fis dur anzeigt, wenn er nur weiß, hier ist das Eins einer Dur- oder einer Molltonart. Sich auf den Schemel der markierten Tonika stellen und dann schätzen, messen, zählen, hinauf, hinab, wie es gerade sein muß, das ist das Geheimnis aller Treffsicherheit! Eins ist Eins, mag es im Notensystem liegen, wo es will, oder mag es *e* oder *es* oder *a* oder *cis* heißen; wenn es nur der zähleifrige Sänger als das Fundament der gerade herrschenden Dur- oder Molltonart erfaßt hat.

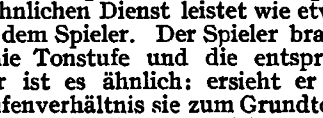
Hier einige Proben der Beutterschen Notation:



Die Tonikalinie zeigt E dur oder Es dur an. In diesem Notenbild sieht der Beuttersche Sänger aber nur das Zahlenbild, und indem er zählt: 1 5 3 | 2 6 | 7 2 4 6 | 5 3 1 | hat er schon auch das Klangbild.

O du großer Glaube! Du denkst: hat der Laie die Tonleiter sicher im Ohrgedächtnis, so verfügt er über etwas, das ihm einen ähnlichen Dienst leistet wie etwa ein eingespanntes Tastenwerk dem Spieler. Der Spieler braucht nur zu tippen, sobald er die Tonstufe und die entsprechende Taste hat. Beim Sänger ist es ähnlich: ersieht er aus den Noten, in welchem Stufenverhältnis sie zum Grundton stehen, so drahtet ihm die Tonikalinie die Töne gleichsam von selbst in den Kopf. (Neben den vielen Zähl- und Lesemaschinen hätte jetzt die Schule etwas wie eine „Singmaschine".)

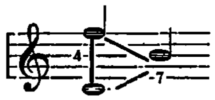
Besehen wir das vorige Notenbild näher. Jeder Takt enthält wieder ein anderes melodisches Motiv. Vereinigt man die Motivglieder zu akkordischen Gebilden, so ergibt sich die Harmoniefolge:



Die Melodie stellt demnach die Zusammenklänge im ausgebreiteten Nacheinander ihrer Bestandteile dar. In der Melodie ist die Gliederung horizontal, in den Akkorden vertikal. Der Vorteil, den ein mit der Akkordik vertrauter Sänger den Zifferisten voraus hat, leuchtet hier sofort ein. Er fühlt sich im Verfolg der melodischen Linie harmonisch gestützt und getragen. Er wird im zweiten Takt den Ton *cis* als Quinte (bezw. Unterquarte) von dem Nebendreiklang der zweiten Stufe empfinden und nicht, wie Beutter meint, als Sexte von dem Grundton *e*. Die Glieder des Vierklangs im dritten Takt betrachtet er ebensowenig in ihrem Stufenverhältnis zur Tonikalinie; er singt nicht 7 2 4 6, sondern er fühlt sich auf den Dominantton *h*, auch wenn er nicht da ist, gestützt. Denn der Vierklang der siebten Stufe ist bekanntlich ein von dem Dominantnonen-Akkord ($\overset{9}{V}$) abgeleiteter Akkord. Wird es einem Lehrer einfallen, z. B. den Dominantseptimen-Akkord ($\overset{7}{V}$) *g h d f* in C dur in die Zahlen 5 7 2 4 umsetzen zu lassen, weil dadurch das Stufenverhältnis der Akkordglieder zur Tonika *c* ausgedrückt ist? Nein, das vermag nur Pfarrer Beutter. Und was tut sein also gedrillter Sänger? Derselbe denkt sicherlich erst dann an die Zahl, wenn er den Ton schon hat, statt umgekehrt durch die Zahl den Ton zu ermitteln. Eine eigentümliche Methode! Richtig betrachtet ist im C $\overset{7}{V}$ der Ton *g* der harmonische Stützpunkt; die melodische Folge *g h d f* heißt daher im Zahlenbild 1 3 5 7.

Beutter übersieht, daß der Tonstaat ein Harmoniestaat in dem Sinn ist, daß auch die Beziehungen der Glieder untereinander etwas gelten, daß die Glieder, wie eben in dem $\overset{7}{V}$ und $\overset{9}{V}$, nicht bloß auf die Tonika bezogen sein wollen. Die Tonika kommt deswegen doch zu ihrem Recht, denn der Grundton bestimmt als der herrschende Prinzeps, als das Zentrum, das Fundament, der Kern, der Aus- und Eingang, als der harmonische Urschoß wohl die Gliederung und den Rahmen der Tonartfamilie, aber er ist nicht so eigensinnig,

so egoistisch, daß er dem Sänger nicht auch erlaubte, **melodisch** zu fühlen, d. h. die Stimmschritte von einer Note zur andern in der **horizontalen** Linie abzumessen. Die Tonikalinie Beutters dagegen bedeutet insofern eine Vergewaltigung, als Beutter will, daß alle Tonabstände stets von ihr aus abzumessen sind. Als ausgesprochener **Vertikalist**, der die Tonikalinie nicht aus dem Auge verliert, weiß er nichts von einem **horizontalen Beziehungswert** unter den Noten, der z. B. bei dem Sprung von *f* nach *h* abwärts



eine verminderte Quinte beträgt. Mit Abstraktionen über das hier angezeigte vertikale Verhältnis (4 und 7) kann doch wahrlich dem Sänger nicht gedient sein. Und hat er dadurch, daß er sich auf das Bestimmen des nachbarlichen Verhältnisses im Nacheinander verlegte, der Tonika als der Grundtonstelle gegenüber etwas versäumt? Gewiß nicht. Die Suprematie kommt ihr deswegen doch in allen Fällen zu. Schon bei tieferem Nachdenken über die **tonale Funktion** hätte Beutter erkennen müssen, daß, wie ja schon der generelle Begriff **tonal** die zwei Unterbegriffe **harmonisch (vertikal)** und **melodisch (horizontal)** in sich schließt, alles Singen unter einem ständigen Kompromiß zwischen vertikalen und horizontalen Beziehungen, bald zugunsten der einen, bald der andern, erfolgt. Nie schließt ein Begriff den andern aus.

Um noch ein Beispiel anzuführen: Beim Singen der Durtonleiter fühle ich mich am Gängelband des harmonischen (vertikalen) Prinzips geführt; aber ich empfinde auch **melodisch** dabei, weil ich die Noten als Stufenrepräsentanten nicht bloß auf den Grund- und Ausgangston beziehe, sondern in ihnen zugleich den Intervallwert ihres nachbarlichen Verhältnisses in der horizontalen Folge erfasse, sei es bewußt oder unbewußt. Bei der Molltonleiter oder gar der chromatischen Tonleiter ist es schon anders: hier droht das harmonische Prinzip zu versagen. Die bei der Durskala empfundene harmonische Stützkraft empfinde ich gleichsam nur noch in der Fernwirkung, und betrifft es gar die Wiedergabe von übermäßigen und verminderten Intervallen (sogen. unsangbaren Intervallen), so werde ich zur Uebersetzung des Notenbilds ins Klangbild nur dann befähigt sein, wenn mir dieselben durch viele Uebung als rein melodische Werte dauernd ins Ohrgedächtnis eingeprägt sind.

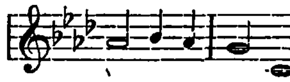
Doch nun wieder zurück zu der notierten liedmäßigen Zeile. Ich habe darauf hingewiesen, was dem harmoniekundigen Sänger bei ihr zu statten kommt. Wie findet sich der Zifferist damit ab? Was derselbe nicht im Ohr hat, kann er unmöglich durchs Zählen erlangen. Er muß jede melodische Phrase, soll er sie aus dem stummen Notenbild wiedergeben können, als festen Besitz im Gedächtnis haben. Die Zahl dient ihm nur zur Orientierung im Linien- und Tonsystem, zur Handhabe, zur Auffrischung und Transponierung bekannter Originale. Wie der Harmonieschüler jeden Akkord, zuerst die Hauptdreiklänge, dann die Nebendreiklänge, ferner die alterierten Akkorde, die Vier- und Fünfklänge in planmäßigem Studium sich erobern muß, bis sie seinem äußern und innern Ohr vertraut sind, so bleibt auch dem Sänger nichts anderes übrig, mag er sich nun mit Noten oder Ziffern oder Solfeggien befassen, als durch methodisches Eindringen in die melodisch-rhythmische Blütenwelt allmählich zu einer beherrschenden Sicherheit zu gelangen. Wie schwer das ist, sei nur an einem einzigen Beispiel gezeigt.

Angenommen, es vermöge ein Schüler mit absoluter Sicherheit die Quinte *c—g* in C dur zu treffen. In eine andere akkordische Einkleidung und Umrahmung gebracht, erscheint ihm dasselbe Intervall jedesmal anders gefärbt, da sein Gefühlswert wechselt. Sein Ausdruck ist in B dur ein anderer als in As dur, in e moll ein anderer als in F dur. Vergl.:

B II



As III



e VI



F V



Daraus folgt, daß der Schüler dieselbe Quinte in jeder anderen Tonart wieder aufs neue üben muß, weil sie ihm jedesmal wieder als ein anderer Charakter gegenübertritt.

Zur besseren Illustrierung des Gesagten prüfe man den veränderten Effekt, wie er in den folgenden harmonischen Varianten der C dur-Skala zum Ausdruck kommt:

1.



2.



3.



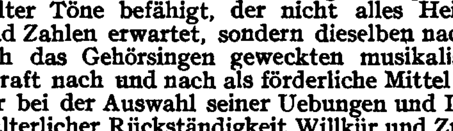
Der Schüler fühlt sich beim Aufstieg des 2. Beispiels schon nicht mehr so sicher, und wer Freude am Experimentieren hat, der kann es erleben, daß mancher Schüler unter den Klängen des 3. Beispiels die Festigkeit verliert und vielleicht gar nicht mehr mitkommt. Deswegen braucht er sich aber nicht zu schämen, denn er wurde unvermittelt in ein harmonisches Neuland versetzt. In der exotischen Ueppigkeit der ihm bisher verschlossenen Klangsphäre droht seine Stimme zu ersticken. Sie muß sich erst akklimatisieren, um sich ebenso sicher wie unter den rein diatonischen Verhältnissen des 1. Beispiels behaupten zu können. Eine von dem gewohnten Orgelsatz abweichende Choral-Begleitung kann den Gesang einer Kirchengemeinde ins Schwanken bringen.

Das ganze Geheimnis alles treffsicheren Singens liegt sonach im vielen Hören und Ueben, in einer melodisch wie harmonisch möglichst vielseitigen Schulung des Gehörs. Nur wer musikalisch hört, für den können die Noten und Zahlen allmählich einen Sinn bekommen. Was nützen dem gewiegtesten Konzert- und Opernsänger z. B. die Noten



wenn er sie nicht im Ohr hat? Er kann diesem schwierigen Motiv zunächst nur als Gehörsänger beikommen, und sind ihm die ungewohnten Wendungen im Ohr endlich vertraut, dann erst kann das Auge, wenn es derselben oder einer ähnlichen Phrase später wieder begegnet, im Messen und Zählen seine Schuldigkeit tun. Gehörsänger sind wir im unbegrenzten Reich der Tonkunst mehr oder weniger alle, und die besten Leistungen im Gesangunterricht wird darum derjenige Lehrer aufweisen, der vorab durch vieles Gehörsingen den musikalischen Sinn erschließt und pflegt und die Schüler zum schnellen Erfassen und reinen Nachsingen vorgesungener und vorgespielter Töne befähigt, der nicht alles Heil von den Noten und Zahlen erwartet, sondern dieselben nach Maßgabe der durch das Gehörsingen geweckten musikalischen Auffassungskraft nach und nach als förderliche Mittel verwendet, der ferner bei der Auswahl seiner Uebungen und Lieder nicht in mittelalterlicher Rückständigkeit Willkür und Zufall walten läßt, sondern den Forderungen einer besseren pädagogischen Einsicht gemäß dem Singunterricht dieselbe Stellung und Behandlung zuerkennt wie allen Unterrichtsfächern.

Ein den Zifferisten verwirrendes Moment muß in dem kontrastierenden Verhältnis gesehen werden, in welchem Notenbild und Zahlenbild oftmals zueinander stehen. Dies ist der Fall, wenn eine melodische Senkung mit einer höheren Zahl, eine Hebung mit einer niederen Zahl beziffert wird. Hierzu ein zweitaktiges Beispiel in Beutterscher Notierung (A- oder As dur):



Der Sänger zählt und singt zu Anfang 3 5 2 6 und ist dadurch etwas auszuführen gezwungen, was seiner natürlichen Vorstellung widerspricht, da 3 5 doch eine Hebung, 5 2 eine Senkung voraussetzt. Eine ähnliche Inkongruenz weist die zuerst mitgeteilte Melodie auf.

Einen nicht zu verkennenden Vorteil bietet die Zahl, wenn sich eine Melodie zwischen Tonika und Oktav bewegt, weil alsdann die übersetzende Zahl mit dem Bewegungsbild der Noten übereinstimmt, z. B.:

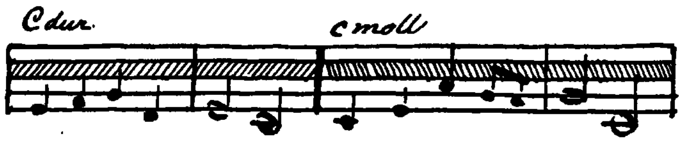


Diese Melodie (F- oder Fis dur) ist so konstruiert, daß sie jeder, der die Tonleiter beherrscht, unschwer vom Blatt singt. Es ist sonach auch kein Grund vorhanden, in diesem Fall von einem verblüffenden Erfolg zu reden. Der Schüler fühlt sich sicher, auch wenn er nur der Spur nachsingen sollte und wenn er weiß, daß die 1. Note im 3. Takt 8 ist. Er steht im Bann der Tonart wie mein jüngster Bub, der schon mit 2 Jahren, also bevor er nur einen Zahlenbegriff haben konnte, die Tonleiter auf den Vokal „*a*" sang. Der angeborene Tonartinstinkt erhält seine ästhetische Befriedigung von der klaren Gesetzmäßigkeit der aus zwei symmetrischen Hälften (Tetrachorden), nämlich

1 2 3͡4
5 6 7͡8

bestehenden Durskala. Diesem Instinkt eignet eine Beharrungskraft: er will in der Tonart bleiben, in die er eingestellt wird. Wozu nun also das Notenbild einer Melodie, die sich von der ersten bis zur letzten Note in derselben Tonart bewegt, mit einer aufdringlichen Strichelei oder Linienverdickung verunzieren? Sehr viele unter den volkstümlichen Weisen weltlichen wie geistlichen Charakters verlaufen ohne Modulationswechsel, stehen in den gebräuchlichsten Tonarten, und ihnen allen sollen wir in zwecklos veränderten Bildern wiederbegegnen? Derselbe Schüler, dessen Denk- und Anschauungskraft der moderne Unterricht soviel zumutet, soll sich nicht eine Notenlinie oder einen Zwischenraum als unveränderliche Grundtonstelle merken können? Von der Methode des Berner Musikdirektors *Joh. R. Weber*, der schon vor Beutter die Tonikalinie verstärkte und den Tonikazwischenraum am Anfang des Stücks markierte (jedoch nur in Dur und auf Modulationen nicht Bezug nehmend, weil es dem einsichtsvolleren Weber nur um ein methodisches Hilfsmittel für die Anfänger zu tun war) sagt Beutter, soviel als sie leiste, könne man am Ende auch ohne Tonikalinie leisten. Beutter muß es sich darum gefallen lassen, wenn wir diese Meinung auch von seiner Methode haben.

Mehr ergötzlich als wirklich nützlich muß die Tonikabezeichnung Beutters für C dur und D dur, wie für c moll und d moll wirken. Da führt die Fundamentallinie meist über die Notenköpfe und wohl auch über die Köpfe der Sänger weg. Vergl.:





Folgen wir nun Beutter hinein ins Gebiet der Modulationen. Da stellt er den Grundsatz auf: Dem Sänger muß der modulatorische Bau eines Liedes durchsichtig gemacht werden. Er geht dem „zigeunernden" Grundton nach und macht ihn durch die Markierungsmittel seiner Reformschrift überall dingfest. „Der Sänger ist bei Ausweichungen keinen Augenblick im Zweifel darüber zu lassen, wohin der Grundton im Notensystem wandert." Der folgende Choral in G dur bietet reichlich Gelegenheit, Beutters Verfahren kennen zu lernen.

Bisherige Notenschrift:



Beutters Notationsweise:



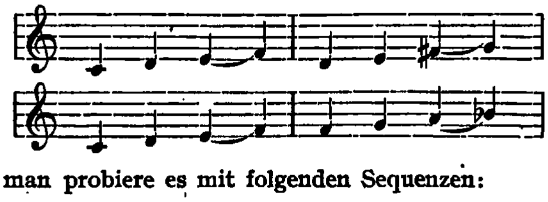
Sieht das nicht reizend aus! Oder will Beutter allen Ernstes den Komponisten für diese „Verschandelung" verantwortlich machen? 8mal wurde der vagierende Grundton dingfest gemacht. Nun ist der Sänger Herr der Situation. Die Transparenz der harmonischen Struktur tut ihr erlösendes Wunder: in dem ihm durch die Leitungsdrähte zugeführten Licht singt der musikalische Laie, vorausgesetzt, daß er normal veranlagt ist und seine Tonleiter im Kopf hat, die vorstehende Weise vom Blatt. Sollen wir dem Vertikalisten Beutter, der den Wert seiner Erfindung immer nur im Licht der tonalen Funktion bespiegelt, glauben?

Daß Beutter von seinem einseitigen Standpunkt aus konsequent den Wechsel der tonalen Funktion (oder Tonalität) anzeigt, muß dem Laiensänger statt zum Vorteil zum Nachteil gereichen. Es werden ihm von Takt zu Takt durch die verlangte 7malige Umzifferung (wobei 2mal nach Moll und ebenso oft wieder zurück nach Dur) so viel Denkoperationen zugemutet, daß er selbst beim langsamsten Tempo sich nur mit beharrlich strauchelnder Stimme fortbewegen kann. Die Konzentration auf das Zähl- und Umdeutungsgeschäft läßt ihm nicht den wünschenswerten Grad von Aufmerksamkeit für die Beherrschung der Stimme übrig. Sodann muß dem Sänger auch hier wieder die Zahl zum Verhängnis werden: zählt er von der markierten Grundtonstelle in Dur an aufwärts 1 2 3͡4 und er soll gleich darauf von einer markierten Grundtonstelle in Moll an aufwärts mit denselben Zahlen zählen, so wird er durch die veränderte Lage des Halbtons (diesmal 1 2͡3 4) konfus und unsicher. Siehe den bezifferten zweitletzten Takt voriger Melodie, ebenso die Bezifferung bei dem Klanggeschlechtswechsel im dritten bis fünften Takt. Was ist also der Preis der gewonnenen Klarheit der Tonartbeziehungen? Ich überlasse dem Leser die Antwort darauf.

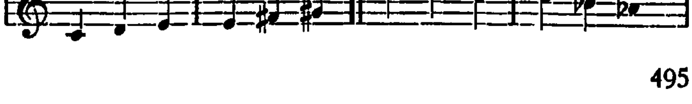
Zu den früheren Beispielen über den Vorteil, den das horizontale Abmessen von Note zu Note in den meisten Fällen gewährt, gebe ich noch ein weiteres. Muß ich, um den Halbtonschritt *h—c* sicher zu treffen, mir erst im Notenbild durch den Tonikaschlüssel anzeigen lassen, das ist 7 8 in C dur, oder 3 4 in G dur, oder 2 3 in a moll, oder 5 6 in e moll? (Ach, die fatale Zahl!) Nein, auch der Partitursänger erfaßt unter Verzicht auf umständliches vertikales Abstrahieren in der Regel den melodischen, d. h. nachbarlichen (horizontalen) Beziehungswert, und betrifft es den chromatischen Halbtonschrit *h—his*, dann erst recht, NB! — das sei wiederholt gesagt — ohne der Suprematie des Tonalitätsprinzips dadurch etwas zu vergeben. Schon die Bezeichnung *h—c* verdichtet sich im Sänger endlich zu einem symbolischen Begriff für den Halbton.

Die bisherige Notenschrift ohne den Beutterschen Ballast gewährt bei dem mitgeteilten Choral zweifellos den größeren Vorteil. Der Sänger hat das, was er fürs horizontale Erfassen braucht, klar vor Augen. Ist sein Musikgefühl noch unentwickelt, zeigt sich sein naiver Tonartinstinkt noch unempfänglich oder ablehnend gegen Modulationstöne nächstverwandter Verhältnisse, so sind ihm Bezeichnungen wie „herrschender Grundton", „tonale Funktion", „harmonische Struktur" nichtssagende Phrasen, wie ihm alle graphischen Anschauungsmittel der Beutterschen Erfindung als ein überflüssiger Zeichenkram erscheinen.

Die Bewältigung der Modulation setzt eine rationelle Behandlung voraus. Die zwei nächstverwandten Tonarten von C dur, nämlich G dur und F dur, müssen wie Festen planmäßig eingenommen werden. Sie lassen sich nicht überrumpeln; der Schüler vermag das Anfangstetrachord von C dur nicht ohne weiteres auf die Stufen *d* und *f*, wie dies in den folgenden Takten geschieht, zu transponieren.



Oder man probiere es mit folgenden Sequenzen:



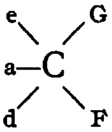
Dem Schüler erscheinen sie anfangs ungeheuerlich. Nach dem schon berührten Beharrungsvermögen seines naiven Tonartinstinkts wird er eben statt *fis gis* die leitereigenen Töne *f g* und statt *b as* die Töne *h a* zu singen geneigt sein. Es macht sich hier ein Trägheitsgesetz geltend, das sich nicht im Handumdrehen mit mechanischen Krücken überwinden läßt, oder mit der Meinung, der Sänger habe ja seine Tonleiter im Kopf und das markierte Eins der Tonleiter vor Augen.

Die Gewöhnung des Ohrs an den Effekt des nächstliegenden Tonalitätswechsels, nämlich der Modulation in die Dominanttonart, müßte von C dur aus durch folgende methodische Uebungen vermittelt werden:





Das 1. Beispiel zeigt eine latente Modulation, denn der modulierende Leitton *fis* fehlt; aber der Schüler wird nichtsdestoweniger dessen Nähe und deshalb auch die Eigentümlichkeit eines modulatorischen Vorgangs empfinden. Nun taucht von Beispiel zu Beispiel der für C dur leiterfremde Ton *fis* unter zunehmenden Schwierigkeiten auf. Aehnliche methodische Streifzüge müßten von C dur aus nach F dur, später unter äußersterVorsicht nach a-, e- und d moll unternommen werden, denn die genannten 5 Tonarten bilden die nächste diatonische Zone der C dur-Zentrale.

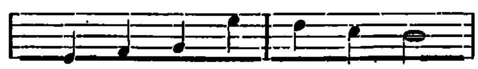


Die Beherrschung dieser Zone — die selbstverständlich später nach den bekannteren Kreuz- und Be-Tonarten zu transponieren ist — genügte für das volkstümliche Singen völlig und müßte sich bei gutem Willen, entsprechendem musikalischen Verständnis und methodischem Geschick in 7 bis 8 Schuljahren auch erreichen lassen, und zwar auf der Grundlage der bisherigen Notenschrift, die uns vor einer Verirrung hinein in so unfruchtbare Umständlichkeiten, wie sie die verkappte Ziffernschrift Beutters charakterisieren, bewahrt.

Interessant ist nun der Phasenwechsel, den Beutters Erfindung beim Ausprobieren an dem mannigfaltigen Melodienmaterial des Choralbuchs machte. Beutter mußte einsehen, daß eine strenge Durchführung seines vertikalen Prinzips nicht möglich ist. Bei modulationsreichen Chorälen wäre sonst das Notenbild denn doch gar zu bunt ausgefallen und der Laiensänger hätte nicht viel mehr davon verstanden als wie der Bauer von den Gemälden eines Kunstsalons. Beutter hält deshalb seinem Prinzip nicht in allen Stücken Treue. Er verzichtet in den meisten Fällen, wo es angeht, auf die versprochene Transparenz der harmonischen Struktur, indem er bei latenten Modulationen (ohne den entscheidenden Modulationston in der Melodie) das Wandern des Grundtons ignoriert. Bei der Liedzeile



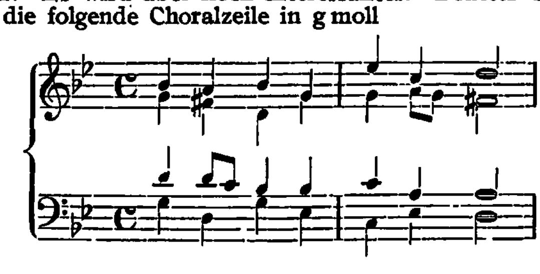
läßt er den Sänger glauben, er befinde sich im 2. Takt immer noch in Es dur statt in B dur und notiert demgemäß



statt dem Prinzip gemäß



Das ist ein offener musikalischer Betrug: die Orgel moduliert im 2. Takt nach B dur, und der Sänger wähnt sich noch in Es dur. Es wird aber noch interessanter. Beutter hat den Mut, die folgende Choralzeile in g moll



im Sopran durchgängig in B dur zu notieren, nämlich:



also mit dem Effekt folgender Harmonisierung:



Es handelt sich dabei nicht um vereinzelte Ausnahmen, sondern die Willkür ist Trumpf. Der Laie vermutet um so weniger etwas davon, als ihm das Vorwort des Gesangbuchentwurfs versichert: „der Sänger ist keinen Augenblick im Zweifel darüber, wohin der Grundton wandert." Wie muß das Urteil eines unparteiischen Musikkenners angesichts solcher Dinge in dem Objekt eines amtlichen Unternehmens über uns, unsere kirchenmusikalischen Zustände und über die, die dafür verantwortlich sind, lauten? Die Kirchentonarten pflegt der Kunstverständige als ein wertvolles musikgeschichtliches Erbe, und hier müssen wir nun mitansehen, wie der spezifische Charakter derselben durch das Machwerk eines dilettantischen Eiferers da und dort völlig aufgelöst wird. Man vertraut sogen. „Eselsbrücken", weil die Choralbuchreform beängstigend radikal ausgefallen ist. Beutter will diesen Ausdruck für seine Methode bestreiten. Wenn er aber doch einen Klanggeschlechts- oder Tonartenwechsel, wie vorhin gezeigt wurde, nach Gutdünken glaubt ignorieren zu dürfen, so setzt er doch voraus, daß er es mit einem hohen Grad musikalischer Stupidität oder — auf gut deutsch gesagt — mit „Eseln" zu tun hat. Ein nettes Zeugnis für die Kirche und auch für die Schule, wenn man der tonangebenden Stimme glauben soll, die durch die Beuttersche Reformnotenschrift eine völlige Umwälzung des Schulgesangunterrichts in Aussicht stellt.

Mechanische Lehrtalente, die gern mit Maschinen, Kniffen und Krücken operieren, mögen mit Beutters Erfindung in gewissen Fällen einen augenblicklichen Erfolg erzielen. Mit der Methode des Ziffernsingens leidet sie an einer ähnlichen Begrenztheit. Wo ihre Grenzen liegen, besagen meine Ausführungen. Zwei Notenbeispiele sollen noch zeigen, wie sie in der schriftlichen Darstellung gar nicht ungewöhnlicher Stimmfortschreitungen versagt.



Wie will Beutter mittels seiner Markierung bei Verzicht auf chromatische Versetzungszeichen im 1. Fall den chromatischen Schritt *b h* im Sopran, im 2. Fall den Schritt *e f* im Baß klar und unzweideutig erkennen lassen? Er vermag es nicht, da er für 12 Durtonarten nur 7 Tonikaschlüssel hat. Der Leser mache selbst einen Versuch und markiere — die Vorzeichnung ist natürlich wegzulassen — beim G dur-Akkord des 1. Beispiels entweder G dur oder c moll; er wird stecken, da der 1. Akkord sowohl als H dur- wie als B dur-Klang aufgefaßt werden kann. Die Beifügung eines Erhöhungszeichens hätte infolgedessen keinen Sinn. Aehnlich verhält es sich bei der Baß- und Altführung des 2. Beispiels, überhaupt überall, wo chromatische Fortschreitungen in Frage kommen.

Und wenn der Zifferist von der markierten Grundtonstelle in Moll an zu zählen und zu singen hat bis hinauf zur Oktav: welche Leiter ist für ihn maßgebend: die melodische oder harmonische oder äolische (ohne Erhöhung)? Ich weiß es nicht.

Da ist nun Beutter so klug und koppelt seine Reformschrift mit der Altschrift zusammen. Er läßt alles beim alten, notiert auch Versetzungszeichen, wenngleich er sie samt den Buchstaben als Tonnamen aus dem rationellen Unterricht verbannt wissen will. (Wie sonderbar!) ♭ ♯ und ♮ sind dem Sänger nach wie vor Hieroglyphen.

Trotz alledem sagt Beutter: „Meine Notierung darf den Anspruch erheben, eine organische Weiterbildung der bisherigen Notenschrift und eine gemeinverständliche Gesangstonschrift zu sein". Sachlich begründeten Einwendungen gegenüber spricht Beutter dann von „tiefsinnigem Gerede, von Künstelei, von — Rübsamen." Was gilt ihm die bessere Erkenntnis seiner Gegner? „Es ist die Macht eingefleischter Vorurteile und die Bequemlichkeit und Geistesträgheit, die

die ausgefahrenen Geleise nicht verlassen mag." Warum darf er sich einen Schwarm von Inkonsequenzen, der ein Hohn auf das angeborene Musikgefühl ist, erlauben? Er sei kein Prinzipienreiter und brauche es im Hinblick auf den gegenwärtigen Tiefstand unserer musikalischen Volksbildung auch nicht zu sein. „Ich bleibe dabei, unser Volk lernt das Notensingen auf dem Wege, den ich gezeigt habe, oder es lernt es überhaupt nicht." Aus dieser selbstbewußten Voreingenommenheit läßt sich das temperamentvolle Gehaben des Erfinders leicht erklären. Sein rabiates Verhalten hat noch einen andern Grund. Seine Repliken aus letzter Zeit sowie das ganze Netz von Widersprüchen und Ausflüchten, in das er geraten ist, bekunden, daß er nicht über jenes Maß von musikalischer Erkenntnis- und Empfindungskraft verfügt, daß er zum voraus die theoretischen und praktischen Konsequenzen und Inkonsequenzen seiner Erfindung hätte übersehen können. Theoretisch bekennt er sich zu dem Satz „aller Urteilsfähigen": der Sänger kann so lange nicht nach Noten singen, als er über die tonale Funktion der Note im unklaren ist — und praktisch tut er, was er mag. Darum ist es doppelt angezeigt, durch ein freimütiges fachkritisches Wort einer Sache zu begegnen, von der weder die Kirche noch die Schule sich eine bessernde Wirkung ihrer gesanglichen Leistungen versprechen dürfte. Auf die wirklichen Ursachen, die die Rückständigkeit unseres Schulgesangwesens verschulden, habe ich hingewiesen. Sie liegen nicht in der von Beutter so hart angegriffenen bisherigen Notenschrift.

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Zweite Abteilung.

Aus Tagebüchern und Briefen meiner Weimarer Zeit.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

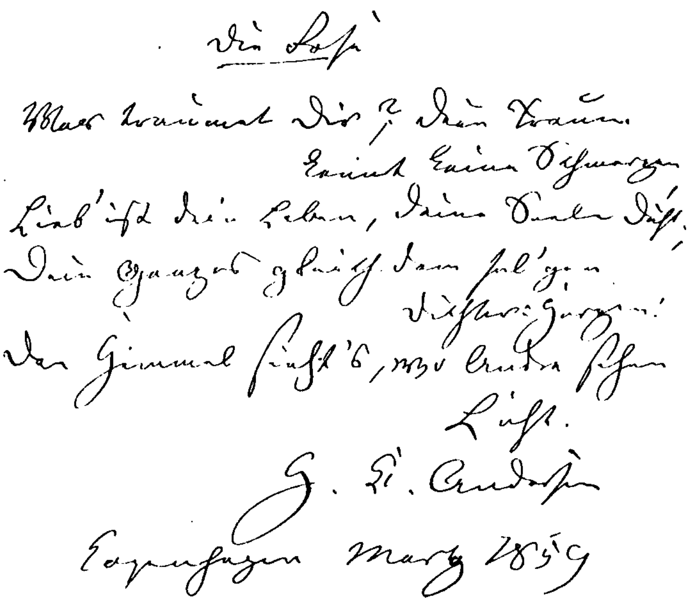
(Fortsetzung.)

IM Frühjahr 1859 kam ich auf Einladung von Niels W. Gade nach Kopenhagen, um in den von ihm geleiteten Orchester- und Kammermusikabenden zu spielen. In dem ersten Orchesterkonzert, welches in einem Riesensaale (dem größten der Stadt) abgehalten wurde, spielte ich außer der F dur-Romanze von Beethoven und einem Impromptu für Violine allein von mir auf speziellen Wunsch von Gade das erste Konzert von Paganini, und zwar mit solchem Erfolg, daß ich sofort zu vier Konzerten im Theater engagiert wurde. Diesen Konzerten folgten dann die zwei Kammermusikabende mit Quartetten sowie klassischen Solostücken, u. a. Tartinis Teufelstriller. Gade spielte in den Quartetten Bratsche, für welches Instrument er gleich Mendelssohn eine ganz besondere Vorliebe hatte, und begleitete am Klavier die Solostücke, wenn auch nicht gerade technisch hervorragend, da er jedenfalls besser komponierte als Klavier spielte. — Die vier Wochen, die ich in Kopenhagen zubrachte im Verkehr mit Gade, seinem Schwiegervater, dem bekannten dänischen Komponisten Hartmann, dessen reizende, kleine Oper (Klein Carin) ich im Hoftheater hörte, mit Heiberg und seiner Frau, der genialen Schauspielerin, sowie mit Andersen, zählen zu meinen interessantesten und wertvollsten Tagen und mit Freuden gedenke ich dieser schönen Zeit.

Der Sammelpunkt der bedeutendsten Musiker und Schriftsteller Kopenhagens war das Haus des Herrn Tutein, der als einer der größten Industriellen Dänemarks galt. Seine Frau, eine liebenswürdige Wienerin, war die Schwester des Komponisten Siboni, von dem ich später in Stuttgart mit D. Pruckner ein interessantes Klavierquartett aufführte, das jetzt längst vergessen ist und dieses Schicksal mit so manchen andern, recht anständigen Werken teilt. Bei Tuteins spielte ich auch mehrmals vor dem Prinzen Christian, dem späteren König von Dänemark. Auf ein Hofkonzert bei dem regierenden König selbst mußte ich leider verzichten, da seine Freundin, Frau Rasmus, krank war. Dagegen bekam ich eine Einladung zu einem Hofkonzert bei der Königin-Mutter, zu welchem alle künstlerischen und literarischen Größen Kopenhagens zugezogen waren.

Ganz besonders hingezogen fühlte ich mich zu Andersen, dessen Bekanntschaft ich schon früher in Weimar bei Liszt gemacht hatte und der mir schon damals außerordentlich sympathisch war. Andersen war nichts weniger als schön, aber seine Liebenswürdigkeit im persönlichen Verkehr, die Herzensgüte, die aus seinen ausdrucksvollen Augen sprach, sein naives, fast kindliches Wesen, nahmen sofort für ihn ein. Er galt für eitel und es wurde darüber ziemlich gespöttelt, aber diese Eitelkeit war so wenig aufdringlich, so harmlos, daß man es bei näherer Bekanntschaft mit ihm gar nicht bemerkte und sich willenlos dem Zauber seiner Persönlichkeit hingab. Er war sehr populär in Kopenhagen und es war rührend anzusehen, welche Freude es ihm machte, wenn manchmal ihm ganz unbekannte Kinder auf der Straße auf ihn zukamen, und ihm zögernd die Händchen entgegenstreckten. Da strahlte sein Gesicht und er freute sich von ganzem Herzen über diesen Beweis seiner Popularität. Für das Album meiner Frau gab er mir ein reizendes, kleines Gedicht. Ich weiß nicht, ob sich dieses Gedicht in einem seiner Werke gedruckt vorfindet und lasse es hier folgen:

Gedicht Andersens für das Album der Frau Singer.



Zu gerne wäre ich noch länger in Kopenhagen geblieben, um von da noch nach Stockholm zu gehen. Ich hatte von der Großherzogin von Weimar nicht nur ein eigenhändiges Empfehlungsschreiben an die Königin von Schweden, sondern sollte sogar in ihrem Auftrag ein Geschenk (ein goldenes Falzbein) überbringen. Leider verfiel ich in den Fehler, den ich schon früher bei meinen mehrjährigen Konzertreisen begangen hatte, daß ich nicht beizeiten weiter zog. Wenn es mir in einer Stadt wohlgefallen und ich angenehme Beziehungen mit sympathischen, mich fesselnden Persönlichkeiten gefunden hatte, wenn ich an das weitere „Zigeunern" dachte, das mir sehr wenig zusagte, blieb ich so lange, bis die Ebbe in meiner Kasse mich dringend mahnte, weiter zu ziehen, um wieder Geld zu verdienen. So erging es mir auch in Kopenhagen.

Ich konnte mich von der interessanten Stadt mit ihren prächtigen Menschen, ihren Kunstschätzen, von welchen mich das Thorwaldsen-Museum besonders begeisterte, worin sämtliche Werke des großen Meisters in Marmorkopien sich befinden und in dessen Hofe Thorwaldsen seine Grabstätte gefunden hat, nicht trennen, und mit Schrecken entdeckte ich schließlich, daß mein Urlaub zu Ende ging, und mir keine Zeit mehr für Stockholm blieb, wenn derselbe nicht verlängert würde. Ein Gesuch um Urlaubsverlängerung wurde von Dingelstedt abgeschlagen. Ich sollte, wie er mir schrieb, am 8. April, dem Geburtstag der Frau Großherzogin, in einem großen Hofkonzert spielen. Ich schrieb an Fr. Liszt, der, wie ich dann nachträglich erfuhr, gerade verreist war und deshalb nicht antworten konnte. Während ich nun schweren Herzens die Heimreise antrat, war Liszt wieder zurückgekehrt, und hatte infolge meines Briefes in seiner Liebenswürdigkeit Joachim als Ersatz für mich für das Konzert am 8. April engagiert. Der Brief, in dem er mir dies mitteilte, traf mich nicht mehr und so hatte ich nur noch das Vergnügen, die Stücke, die Joachim mit Orchester spielte, zu dirigieren. Somit war ich um meine Stockholmer Reise gekommen. — Den Brief und das Geschenk für die Königin hatte ich vor meiner Abreise pflichtschuldigst dem schwedischen Gesandten übergeben.

* * *

Allerlei Anekdotisches.

Bei einer Aufführung der „Saalnixe" in Weimar hatte der beliebte Komiker Hettstedt die Rolle des als Geist erscheinenden Ritters zu spielen. Er faßte aber die eigentlich seriöse Rolle komisch auf, schminkte sich eine Schnapsnase, und sprach z. B.: Ich und deine Mutter haben manchen bittern (Pause) Kelch geleert, heute aber leeren wir einen — Doppelbittern. Das Publikum amüsierte sich köstlich und applaudierte lebhaft. Dr. Oskar Schade, der auf der ersten Galerie saß, war aber empört, und gab seine Entrüstung durch ein energisches Zischen kund. Als Hettstedt nun gerufen wurde, trat er vor, und sprach zum Publikum: „Sie haben mir applaudiert, und das war eine ‚Gnade', es wurde aber auch gezischt, und das war (mit dramatischer Gebärde nach dem ersten Rang zeigend) S c h a d e!

Winterberger hatte mich wegen einer harmlosen Bemerkung, durch die er sich verletzt glaubte, durch unseren gemeinschaftlichen Freund Schreiber fordern lassen, was ich selbstverständlich ablehnte. Kurze Zeit darnach ging Winterberger nach Merseburg, um auf der dortigen neuen Orgel zu spielen. Bronsart schrieb in unserer Neuweimarzeitung: Das Duell zwischen Singer und Winterberger hat blutig geendet. Singer blieb auf dem Platze und Winterberger mußte über die Grenze. (Merseburg liegt bekanntlich in Preußen.)

*

Der Eisenacher Komponist K. führte in Weimar ein Oratorium von sich auf, bei dem die Hofkapelle und also auch ich mitwirkte. Auf den Wert oder Unwert des Werkes will ich mich hier nicht weiter einlassen, ich weiß überhaupt nur noch so viel davon, daß ein langsames Tempo dem andern folgte. Grave, Lento, Largo, Adagio usw. ad infinitum. Nachdem das (in der ersten Probe) so fast eine Stunde fortgegangen, klopfte K., der selbst dirigierte, auf das Pult und sagte: „Meine Herren, ich will Sie darauf aufmerksam machen, daß jetzt ein l a n g s a m e r e s Tempo kommt."

*

Ein Cellist K. spielte in einem Hofkonzert in Weimar u. a. eine Elegie von sich, ein hypersentimentales Stück, das er auch noch mit höchst elegischem Gefühl und schmerzlichem Gesichtsausdruck vortrug. Der Großherzog, sehr gerührt, trat an ihn heran, und sagte: Sie müssen viel gelitten haben, Herr K., wann haben Sie diese Elegie komponiert? — Während der großen Geldkrisis in Amerika, Kgl. Hoheit!

*

Lipinsky (der berühmte Geiger) kam auf seinen Konzertreisen in ein kleines Städtchen in Polen, um da ein Konzert zu geben. (Die Verantwortlichkeit für diese Geschichte überlasse ich ihm.) Man sagte ihm, die maßgebendste Persönlichkeit der Stadt in musikalischer Beziehung sei ein alter Herr, der Kreisphysikus des Städtchens. Diesen Herrn, der übrigens ein sehr liebenswürdiger und freundlicher Mann sei, müsse er vor allem besuchen, um ihn für sein Konzert zu interessieren. Als Lipinsky nun seinen Besuch machte, wurde er in ein Zimmer geführt, woer zu seiner Ueberraschung vier Notenpulte mit aufgeschlagenen Notenbüchern, und auf den vier Stühlen vor den Pulten die vier nötigen Saiteninstrumente erblickte. Als der Hausherr nun hereinkam und Lipinsky herzlichst begrüßte, sagte Lipinsky: Da komme ich ja gerade recht, um ein Streichquartett zu hören. „Ach, lieber Herr," sprach der gute Doktor ganz kläglich, „wie käme ich dazu, in diesem unmusikalischen Neste noch drei Quartettgenossen zu finden." „Aber ich sehe doch alle Vorbereitungen zu einer regulären Streichquartettsitzung." — „Ja, sehen Sie, das ist so: Da ich keine Mitspieler haben kann, und doch den Genuß des leidenschaftlich geliebten Quartettspiels nicht entbehren kann und will, spiele ich eben die vier Stimmen nacheinander." „Nun," sagte Lipinsky, „heute sollen Sie wenigstens e i n e n Partner haben, ich spiele Cello, und da wollen wir ein Quartett zu zweien spielen. Ich bin selbst gespannt, wie ein Quartett von Beethoven als Duo klingt." — Gesagt, getan: Man fängt an, der Doktor geigt mit strahlendem Gesicht seine erste Geigenstimme im ersten Satz mit weit mehr Enthusiasmus als Takt, ist aber ganz glücklich. Das lange Adagio soll nun beginnen, da klopft es schüchtern an die Türe, und ein kleines barfüßiges Mädchen tritt ein und spricht weinend: „Ach, Herr Doktor, kommen Sie schnell, meiner Mutter ist so schlecht, sie ist am Sterben." „Aber Kind, was fällt dir ein, jetzt kann ich unmöglich fort, erst muß ich noch das Adagio spielen, so eine Gelegenheit bietet sich sobald nicht wieder; aber nachher komme ich sofort." Das Adagio wird gespielt, und als der letzte Takt verklingt, klopft es abermals schüchtern. Die kleine Barfüßlerin tritt wieder ein und sagt mit Schluchzen: „Ach, Herr Doktor, eben ist meine Mutter gestorben." „Na, siehst du Kind," sagte der Doktor, „da hätte es auch nicht geholfen, wenn ich vor dem Adagio gekommen wäre." (Fortsetzung folgt.)

Unsere Künstler.

Richard Mayr.

UNTER den Künstlern der Wiener Hofoper, welche sich immer mehr internationalen Ruhm ersingen, steht *Richard Mayr*, der vielgefeierte Bayreuther Gurnemanz des heurigen Jahres, an erster Stelle. Nicht zum ersten Male erscheint er in Bayreuth. Aber als echter Künstler immer weiter fortschreitend, scheint er mit dem heurigen Jahre eine Höhe erklommen zu haben, wie sie vor ihm nur der berühmte Scaria erreicht hat. Der junge Künstler — er dürfte die Dreißig noch nicht weit überschritten haben — ist Salzburger; schon seine Nationalität dürfte also der Entwicklung musikalischer Fähigkeiten günstig sein. Der Bierbrauersohn wollte Jus studieren, allein sein prächtiger Baß erregte im Wiener Akademischen Gesangverein (als dessen Dirigent, nebenbei bemerkt, auch Mottl eine Zeitlang gewirkt hat — doch lange v o r Mayrs Auftauchen) solches Aufsehen, daß er nicht lange schwankte, die Laufbahn des Juristen mit der des Sängers zu vertauschen. Er sollte es nicht bereuen. In überraschend kurzer Zeit, ja fast von allem Anfang an, gelang es ihm, sich in der Wiener Hofoper in die allererste Reihe zu stellen. Schon seine äußeren Mittel sind die denkbar glänzendsten: sein mächtiger, warmer weicher Baß strömt in bestrickendem Wohllaut dahin und auch seine gewaltige und gewichtige Persönlichkeit erregt sofort die Aufmerksamkeit der Zuschauer, sowie er die Bühne betritt. Nun aber kommen zu diesen prächtigen Gaben der Natur die feinsten Mittel der Kunst: Mayr ist ein Gesangskünstler allerersten Ranges, was vielleicht am deutlichsten wurde in seiner meisterlichen Durchführung des „Ochs von Lerchenau": einer Aufgabe, wie sie rein gesanglich kein anderer „Ochs" ähnlich gelöst haben dürfte. Und zu diesen Eigenschaften kommt nun noch die dazu, daß er ein ungewöhnliches darstellerisches Talent ist, ein Gestalter von ganz seltener Art. Seinem unvergleichlichen Gurnemanz hat heuer die Welt zugejubelt; ebenso hoch steht der Adel und die Größe seines Königs Marke, die ruhig bürgerliche Würde seines Pogner, dessen „Ansprache" aus dem Munde Mayrs zu den unvergeßlichen Dingen gehört. — Seine Heimatstadt Salzburg gab ihm aber auch eine tüchtige Portion volkstümlichen Humors mit auf den Weg. Sein Barbier von Bagdad, Basilio, Leporello haben etwas völlig Bezwingendes und die beiden Opern von Julius Bittner, „Die rote Gred" und „Der Musikant" geben ihm Gelegenheit, zwei höchst urwüchsige Kerle auf die Beine zu stellen. Uebrigens gehört Mayr zu den Künstlern, die es verstehen, auch die kleinsten Aufgaben zu adeln (ich denke etwa an den Kardinal in „Benvenuto Cellini"), die sich niemals mit der Schablone begnügen, sondern immer Starkes und Persönlichstes geben. Von Jahr zu Jahr, ja von Rolle zu Rolle fast läßt sich ein immer steigender Fortschritt beobachten; und darin liegt die Gewähr, daß die früh und, wie es scheint, mühelos errungenen Erfolge diesen ausgezeichneten Künstler nicht der Selbstkritik berauben werden, sondern ihn dahin führen, wohin der Zutritt nur den Allergrößten beschieden ist. **L. Andro.**

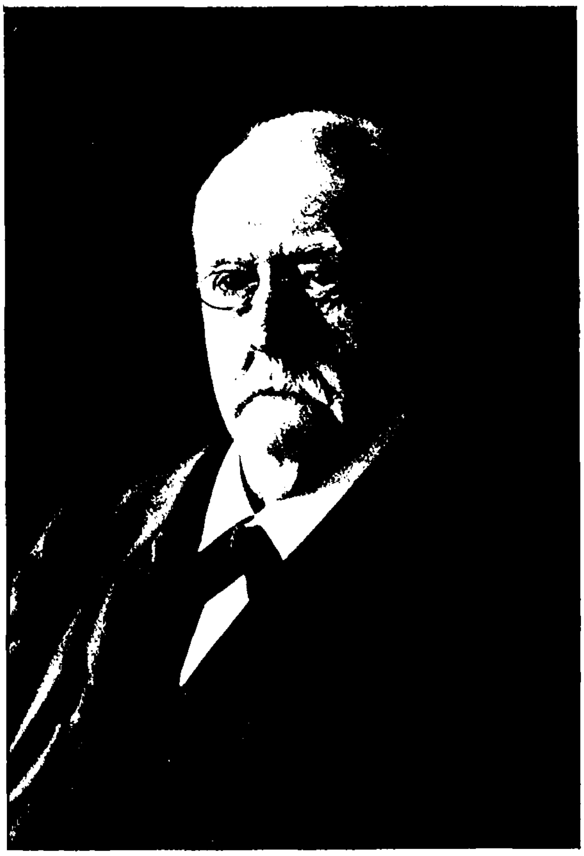


RICHARD MAYR ALS WOTAN.

* * *

Frederick Tivendell †.

AM 1. August verschied zu Kassel im 85. Lebensjahre der letzte noch lebende Schüler Felix Mendelssohn-Bartholdys und Robert Schumanns: *Frederick Tivendell*. Tivendell war geborener Engländer, siedelte aber, nachdem er als vierzehnjähriger junger Mann kürzere Zeit Organist an einer Kirche in Liverpool gewesen, 1843 nach Kassel über, von welcher Zeit an er hier fast ununterbrochen in freudiger musikalischer Tätigkeit und an der Spitze des künstlerischen Lebens stehend, gelebt hat.



FREDERICK TIVENDELL †.

Gleich nach der Gründung des Leipziger Konservatoriums trat Tivendell als Schüler ein und genoß den Unterricht von Robert Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Moritz Hauptmann, einem Dreigestirn, das nur wenig Glücklichen geleuchtet hat. In Dresden studierte er dann weiter unter den berühmten Klavierspielern Friedrich Wieck, dem Vater Klara Schumanns, und Charles Mayer. Besonders dem letzteren Künstler verdankt Tivendell wohl sein Hauptkönnen. Wer jemals den großen Genuß gehabt hat, Tivendell am Flügel zu hören, dem wird es scheinen, als könnten nachfolgende, Charles Mayers Klavierspiel charakterisierende Worte: „Seine sorgfältig durchgearbeitete und in ihrer Weise vollendete Technik war außerordentlich sauber, delikat, voll ruhiger Gleichmäßigkeit, außerordentliche Glätte, formelle Abrundung, gewinnende Gefälligkeit und geschmackvoll schattierter Tonwohlklang zeichneten seinen Vortrag aus" auch abgefaßt sein, um Tivendells Klavierspiel zu beleuchten.

Nach diesen ernsten Studien und nachdem er in Kassel bei Otto Kraushaar seine theoretischen Kenntnisse erweitert und befestigt hatte, unternahm Tivendell nun Konzertreisen mit den ersten Künstlern Europas. So trat er beispielsweise mit Charles Gounod, Julius Stockhausen, Klara Schumann, Joseph Joachim und dem sogenannten Trillerkönig Willmers in London auf und gab mit Thalberg in vielen englischen Städten Konzerte. Von bekannten Sängern und Sängerinnen der damaligen Zeit, insbesondere von Jenny Lind, wurde Tivendells Begleitung gerühmt. Welche Hochachtung Louis Spohr vor Tivendell hatte, geht aus einem Schreiben vom 2. Dezember 1843 hervor, das Spohr an Moritz Hauptmann richtete. Da heißt es: „In dem Konzert des Willmann spielte ich mit Tivendell und Knoop mein Zweites Trio und war erstaunt, mit welcher Vollendung ersterer die Klavierpartie vortrug. Dieser junge Mann wird bei seiner Rückkehr in England Aufsehen erregen, denn ich glaube nicht, daß es einen englischen Klavierspieler gibt, der es ihm gleich tut." In einem anderen Briefe Spohrs vom 5. Juni 1849 ist zu lesen: „Am Pfingsttage gaben wir ein Konzert im Theater, was ziemlich zahlreich besucht war. Tivendell spielte mein neues Klavierquintett und eine Fantasie von Thalberg ganz meisterhaft."

Bei Tivendells Beerdigung wurden auf den Wunsch des Verstorbenen zwei Kompositionen seines Lieblingskomponisten Chopin (ein Nocturne und Präludium) sowie das unsterbliche Lied seines Lehrers Mendelssohn „Es ist bestimmt in Gottes Rat" gespielt. **Johann Lewalter.**

* * *

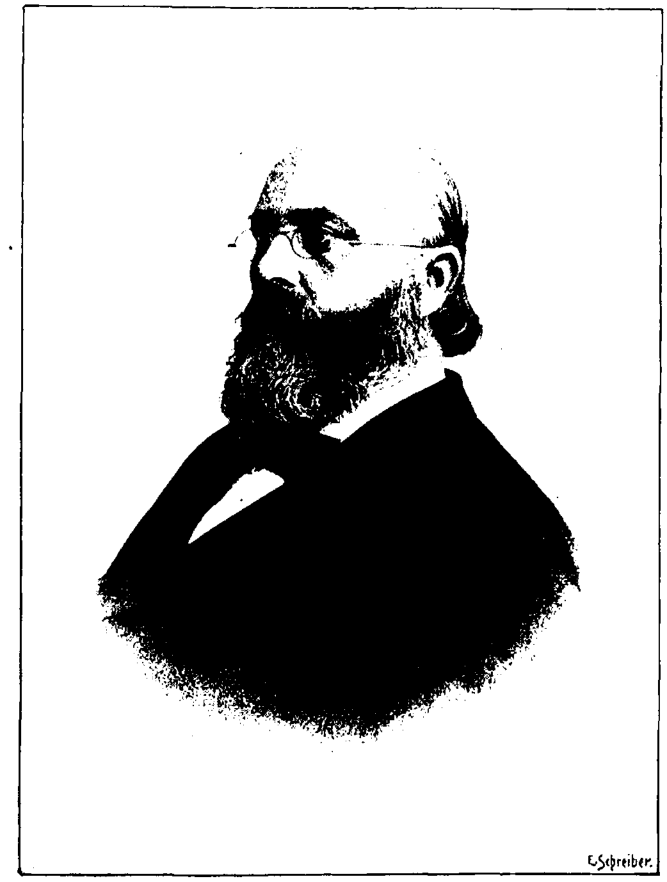
Prof. Christian Fink †.

EINE Zähre diesem Mann. Einige Zeilen, die mir der Achtzigjährige noch vor wenigen Wochen sandte, verrieten das Heimweh einer erdmüden Seele.

Fink gehörte der ältesten württembergischen Lehrerbildungsanstalt, dem evangelischen Seminar in Eßlingen, 45 Jahre als Musiklehrer an. Der Einfluß seiner künstlerischen Persönlichkeit machte sich allenthalben geltend, nicht bloß im engen Schülerkreis. Fink war mir, als ich in reiferen Jahren Kunst und Künstler bis auf den Grund ihres Wesens durchdringen gelernt hatte, eine Offenbarung. Er darf nicht unter jenes Epigonentum gezählt werden, das sich zu diesem oder jenem Heiligen bekennt: er vermochte aus sich selber zu schöpfen. Wie ein von Siegesfreude trunkener Feuergeist stellt er beherrschend sich gern über die Mächte des Lebens, so z. B. in den beiden Ecksätzen seiner vierten Orgelsonate. Er ist ein Freund von dramatischer Verve wie von zartgesponnenen Lieblichkeiten. Der milde Stimmungszauber seiner formschönen Adagiosätze wirkt ergreifend. Fink verstand sich auf die Psychologie des Gegensatzes. Er verlor sich nicht in Weitschweifigkeiten. Die wechselnde Prägnanz seiner Formen macht mitunter eher einmal den Eindruck des Unsteten. Sowohl seine Rhythmen, wie Melodien und Harmonien sind Emanationen eines von romantischem Geist erfüllten impulsiven Gefühlslebens, und gemahnt er je einmal an einen Romantiker, so geschieht es nie auf Kosten seiner persönlichen Eigenart.

Warum hat uns Fink als Komponist nicht mehr gegeben? Die Zahl seiner Werke ist nicht besonders groß. (Fünf Sonaten und andere Stücke für Orgel; etliche Stücke für Klavier, Psalmen, Motetten, geistliche und weltliche Chor- und Sololieder.) Ich glaube, er zählte zu den Schwabennaturen, die durch das Gebundensein an die ewig gleiche Scholle sich an der Entfaltung ihres inneren Reichtums behindert fühlen. Sein Genius litt unter der Enge seines Arbeitsgebiets. Fink wäre dazu prädestiniert gewesen, eine Führung im musikalischen Leben Schwabens zu übernehmen. Aber der ehrwürdige, durch den Adel einer echt künstlerischen Vornehmheit ausgezeichnete Recke wurde hintangehalten. Wir stehen unter dem Regime eines übermächtigen Dilettantentums, das bekam auch Fink zu fühlen.

Professor Fink war am 9. August 1831 zu Dettingen bei Heidenheim geboren. Den ersten Musikunterricht erhielt er von seinem Vater, welcher Volksschullehrer war. Er erwählte selbst auch den Beruf eines Lehrers. 1849 wurde er Musikgehilfe am Seminar in Eßlingen. Auf vorzügliche Zeugnisse des Hofkapellmeisters Lindpaintner hin studierte er 1853—55 am Leipziger Konservatorium und beim Hoforganisten Johannes Schneider in Dresden. 1855—60 war er Organist der Riedelschen Konzerte in Leipzig, erhielt dann einen Ruf nach Eßlingen als Hauptmusiklehrer ans Seminar, sowie als Musikdirektor und Organist an die dortige Hauptkirche. Seine Verdienste als Komponist, Orgelvirtuos und Oratoriumvereinsdirigent trugen ihm die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft ein, nachdem er schon 1862 zum Professor ernannt worden war. Seine Frau, Rosa (geb. Schreiber), eine feingebildete Sängerin, war der kunstverständige Kamerad seines Lebens. Sie ist ihm im Tod vorangegangen. **M. Koch.**



CHRISTIAN FINK †.

Die Münchner Festspiele.

I.

Es war schon seit geraumer Zeit ein unerquicklich Ding, über die Festspiele des Münchner Hoftheaters kritisch zu schreiben. Unerquicklich deshalb, weil man nur zu oft und allzu heftig an die Unvollkommenheit alles Menschenwerkes gemahnt wurde und immer von neuem und in stetig vergrößertem Maße wahrnehmen mußte, daß die Aufführungen, die im Residenztheater und im Prinzregententheater abgehalten wurden, den Namen Festspiele nicht mit Recht führten. Zwar hatten wir unvergleichliche Räume dafür, dort den feinen Rokokosaal Cuvilliès', hier das weite Amphitheater Littmanns. Und mehr als das: wir hatten Felix Mottl, den Einzigen! Der leuchtenden Kraft seines ewig neu schaffenden Feuers gelang immer wieder das Unglaubliche, den Hörer und Zuschauer über alle Mängel hinwegzutäuschen; im Zaubermantel seines Genies entführte er uns in die Höhen verzückten Genusses der Kunst. Weil ihm, wie selten einem Nachschaffenden, die Gabe geschenkt war, sich jederzeit und überall mit dem ganzen Menschen der Formung eines Kunstwerkes hinzugeben, so zwang er auch immer wieder den Hörer, ihm zu folgen. Willig oder unwillig — man mußte an ihn glauben. Aber Mottl ist tot. Sein Hinscheiden ist schuld, daß, was schon früher unerfreulich war, sich heuer in voller, nackter Nüchternheit zeigt. Jetzt, wo der große Seher fehlt, schaut und hört man kühler, mehr in Werktags- als in Feiertagsstimmung. Es war dafür gesorgt, daß man hübsch in der gemäßigten Empfindungstemperatur blieb, und deshalb erspähte man schärfer als früher die Mängel. Selbst hier, wo alles, was münchnerisch ist, im Superlativ gepriesen, als noch nie und nirgends dagewesen geschildert zu werden pflegt, kann man heuer sogar Leute, die zur öffentlichen Begeisterung über alle Maßnahmen der Münchner Fremdenindustrie gleichsam verpflichtet sind, schüchtern ihre Zweifel an der Ueberlegenheit der Münchner Festspiele äußern hören.

Menschen, die von den Dingen bloß die Oberfläche sehen, vermeinen, daß Schimpfen und Nörgeln des Kritikers Weid' und Wonne seien; sie mögen auch denken, daß der unzulängliche Zustand unserer Festspiele für mich das abgeben müsse, was man ein gefundenes Fressen heißt. Diese Philosophen muß ich mit dem Geständnis enttäuschen, daß es mir seit den Wochen unserer Festspiele ein peinliches Unbehagen bereitet, fast niemals recht herzhaft die Posaune des Lobes blasen zu können. Vielleicht, daß einem wohler wäre, könnte man einer bestimmten Person Schuld an den unglücklichen Umständen geben. Indessen, es ist ein „System", das man angreifen muß, und Systeme sind Windmühlen, wogegen wir traurigen Nachfahren des edlen Ritters von La Mancha ankämpfen. Das System, worin alle Uebel unserer Festspiele im Grunde wurzeln, heißt Sparsamkeit, und diese wiederum liegt in der Knappheit der Kgl. Zivilliste und der Theaterfremdheit des Fürsten beschlossen. Dieses System ist mit eine der Ursachen des vorzeitigen Todes Felix Mottls geworden, weil man ihm, den der Purpur des Herrschers im Reiche der Kunst umwallte, die Mittel versagte, die zur gründlichen Neu- und Umbildung der Oper nötig wären. Das fraß ihm am Herzen, weil es ihm, als dem das organisatorische Talent abgehe, viele unberechtigte Angriffe und Kränkungen eintrug und weil es ihn zwang, sich in den Stunden, wo er die ungenügend ausgerüstete Oper zum Siege führen sollte, zu überanstrengen, um mit seinem Genie die überall klaffenden Löcher zuzudecken.

Die bösen Folgen des Systems zeigen sich überall, bald hier, bald dort. Sie offenbaren sich am Hoforchester, das dringend einer Auffrischung bedürfte, die man jedoch nicht durchführen kann, weil die zur Pensionierung etwelcher überreifer Mitglieder benötigte Summe den Etat zu schwer belasten würde. Sie treten vor allem im Zeitmangel hervor: es fehlt die Möglichkeit, die Festspiele gebührend vorzubereiten. Die Oper kann erst am 30. Juni in die Ferien gehen, weil angeblich bei früherem Ferienbeginne der Einnahmeausfall zu groß sein würde, und sie muß bereits am 30. oder 31. Juli mit den sogenannten Festspielen anfangen — der Kundige mag sich ausmalen, wie eindringlich die Vorbereitungen der Spiele sein müssen. Man gewährt den Mitwirkenden n a c h den Festspielen noch einen kleinen Urlaub; gewiß ist er wohlverdient, aber auf die Festspiele selbst übt er natürlich gar keine Wirkung. Wenn man die Oper am 15. Juni schlösse und sie etwa am 20. Juli wieder zu den Proben einberiefe, so hätten erstens die Mitglieder genügende Erholung und zweitens wäre die nötige Zeit für die Vorbereitung der Festspiele vorhanden.

Das System der Sparsamkeit bildet das Grundübel unserer Festspiele. Da man sich gezwungen sah, sich auf die allernotwendigsten Proben zu beschränken, so bildete sich bei den Mitwirkenden die Gewöhnung heraus, ihren Part „so gut und schlimm es geh'" zu singen oder zu spielen, und einige ganz Hochmögende hielten es schließlich für vollständig überflüssig, überhaupt noch auf einer Probe zu erscheinen. Wozu Proben halten? Es kann doch jeder seine Sache! Selbst im Orchester gewann dieser Aberglaube Anhänger, ansonsten es wohl ganz unmöglich wäre, daß in den Proben häufig andere Musiker sitzen, als in der Vorstellung spielen. Und doch mußte jeder urteilsfähige Besucher der Festspiele zum Urteile kommen, daß, wie die Dinge jetzt liegen, jede Wagnerische Oper Akt für Akt gerade mit dem Orchester allein erst einmal durchzunehmen sei, um sie von allen Ungenauigkeiten und Unreinheiten zu säubern, die sich in der Zeiten Lauf angesetzt haben. Die Intonation hat sich diesen Sommer gegen die früheren Jahre zwar relativ merklich gebessert, ist aber auch heute noch nicht vollkommen zuverlässig; der Schluß des „Rheingoldes" z. B. wird für einigermaßen empfindliche Ohren jedesmal zur Qual. Indessen, selbst wenn man sich hiermit zufrieden geben wollte (wozu ich, für mein Teil, nicht gesonnen bin), so bliebe noch genug zu bessern übrig: falsche Noten, Verwischen von Passagen, rhythmische Schwankungen, das häufige Verschlucken der Auftakte, die Grobkörnigkeit des Spieles und des Vortrages, der fast gänzlich das Bewußtsein vom Gesetze der dynamischen Relativität vermissen läßt — lauter Dinge, die auch eine bestimmte theatralisch-dramatische Effektsicherheit nicht auf die Dauer zu verdecken vermag. Grade, weil das Münchner Hoforchester in sich tüchtig ist, zum Teil selbst ganz hervorragende, nicht zu überbietende Musiker besitzt, und weil es, trotz allem Unzulänglichen, das Beste der Münchner Wagner-Tradition birgt und immer wieder zur Geltung bringt, grade darum muß man wünschen, daß es sich auch technisch wieder zur Vollendung durchringen möchte.

Die Reinigungsarbeit in unserm Orchester würde erst die Grundlage für ein exaktes musikalisches Studium mit den Sängern sein. Sogar die auswärtigen Gäste genießen kaum viel mehr als kurze Verständigungsproben; wenn man sich bei einem so stilsichern und musikalisch festen Künstler wie van Rooy damit sicherlich begnügen kann, so ist es bei Sängern, die keine van Rooys sind, ein gefährliches, künstlerisch nicht zu rechtfertigendes Beginnen. Vorigen Sommer ist es vorgekommen, daß eine fremde Künstlerin, die am Nachmittage als Isolde auftreten mußte, am Mittag zufällig im Hotel die Darstellerin der Brangäne zu sehen bekam; ohne diese unerwartete Begegnung hätte sie die Bekanntschaft ihrer Partnerin in der Garderobe, wo nicht gar erst auf der Bühne machen können. Aber nicht etwa nur im Musikalischen, auch in der Regie könnte und müßte wesentlich fleißiger und peinlicher gearbeitet werden, als es gegenwärtig geschieht. Unter unsern einheimischen Sängern sind eine ganze Reihe, bei denen man das Gefühl hat, daß ihre Naturanlagen weit besser zur Entwicklung gelangen würden, wenn sich jemand die Mühe nähme, sie bis ins Kleinste zu unterweisen. Zu einer solchen Kleinarbeit gehört freilich jemand, der sein Amt nicht nur als lebenserwerbenden Beruf, sondern in wahrhafter Kunstbegeisterung ausübt und daneben die unerläßliche Autorität besitzt.

Festspiele verpflichten! Wenn man sie schon pflegen will — und München mit seinem ganz eigenen, selbständig kräftigen Stil der Wagner- wie der Mozart-Aufführungen, der selbst durch alle Unvollkommenheiten hindurchleuchtet, hat ein wohlbegründetes Recht auf Festspiele — so muß man die Kosten an Mühe und Geld nicht scheuen, die ihre vollendete Vorbereitung erheischt. Mottls leichte aber nervige Hand vermochte, wenigstens im Musikalischen, jederzeit unter der äußersten Anspannung seiner suggestiven Kraft die auseinanderstrebenden Teile zusammenzuzwingen und seine meisterliche Ueberlegenheit riß auch das Unvollkommene zu außerordentlicher Leistung hin. Was ein Genie zu vollbringen vermag, hat man heuer auch an Richard Strauß erleben können, dessen rhythmische Bestimmtheit — nicht im Sinne metronommäßigen Taktschlagens, sondern als Ausdruck höchst elastischer Empfindung — zu einem Musizieren führte, das jedem musikalischen Menschen zum erfrischenden Labsal wurde. Aber Mottl ist tot und Strauß kam nur als Helfer in der Not. Jetzt wird es zur allerernstesten Pflicht, das Improvisatorische unserer Festspiele zugunsten einer alles festfügenden Vorbereitung aufzugeben. Diese treue, die Tücken des Zufalles aufs möglichste verscheuchende Vorbereitung wird jedoch nur dann zur Tat werden können, wenn sich die Krone entschließt, dem Hoftheater eine größere Unterstützung, wenn schon nicht ideeller, so doch realer Art, zu gewähren, als bisher.

* * *

Empfand man sogar in den geistig so hochragenden Vorstellungen, die Mottls Genius heraufbeschwor, oft peinlich die technischen Unzulänglichkeiten, so kommt heuer bei einem Teile unserer *Wagner-Festspiele* noch hinzu, daß die meisten uns fast gänzlich den Münchner Stil entbehren ließen. Nach der verhängnisvollen Vorstellung des „Tristan", die Felix Mottl auf sein Kranken- und Sterbelager warf, ließ die Sorge um die Festspiele die Generalintendanz nach einem Künstler ausschauen, der seinen Sitz einnehmen könne; daß ihn einer sogleich zu „ersetzen", als sein „Nachfolger" zu erscheinen vermöchte, hat sie wohl selbst nicht erhofft. Die Rührigkeit eines Agenten und die Empfehlung einiger Sänger erreichte es, daß sie den Kölner Kapellmeister Otto Lohse zur Leitung

der beiden ersten Festaufführungen des „Ringes des Nibelungen" und einer Aufführung von „Tristan und Isolde" berief. Außer ihm nahmen an fremden Dirigenten noch Richard Strauß und der von ihm empfohlene Hamburger Kapellmeister Gustav Brecher an den Wagner-Festspielen teil. Diese Berufung auswärtiger Führer mußte mit natürlichster Folge den Festspielen etwas Fremdes aufdrücken. Nicht allein das aber, sondern die Aufführungen waren auch — mit einer Ausnahme, wo sich eben die Macht des Genies wieder einmal offenbarte — von einer erschreckenden Oede und Poesielosigkeit.

Die Ausnahme schuf *Richard Strauß* mit seiner Interpretation von „Tristan und Isolde", mit dieser bis in jedes Taktteilchen nervös erregten, unaufhaltsam vorwärtsdrängenden, modern zugespitzten Neuschöpfung des furchtbar tiefen Liebessanges. Gewiß, er schaut ihn durchaus durch sein eigenstes Temperament, wandelt ihn demgemäß ab und mag ihn darum wohl manchem ungewohnt machen, aber man spürt, daß er ihn in sich selbst durchlebt, und — beugt sich. Das Wehen des Genies schwieg bei den beiden andern Gastdirigenten, bei Otto Lohse und Gustav Brecher. Von *Brecher*, der eine Vorstellung von „Tristan" dirigierte, hatte ich mir mehr erwartet, als er tatsächlich gab. Oder hat er nur nicht seinen Willen ganz verwirklichen können? Das würde allerdings bekunden, daß seine Autorität über die ausführenden Organe noch nicht so groß ist, wie wir sie von einem Kapellmeister, der an der Münchner Bühne zu wirken hätte, unter den gegenwärtigen Umständen zumal fordern müßten. Jedenfalls zeigte seine Direktion nicht recht viel eigene Züge und war, wie sie denn außerdem der erforderlichen Präzision ermangelte, im Ausdrucke reichlich matt. Ebensowenig hat es *Otto Lohse*, der nach Hörensagen mit großen Aussichten nach München gekommen war, zuwege gebracht, uns von der Außerordentlichkeit seiner Dirigenteneigenschaften zu überzeugen. Ja, er mußte sogar die ernstlichste Verwunderung über die Seltsamkeit seiner Tempi erwecken. Meistens das Zeitmaß bis zur unkenntlichsten Breite dehnend, so daß sich der Strom der Musik zäh und dumpf hinwälzte, bald es merkwürdig überhastend, machte er bei aller Eigenwilligkeit nicht den Eindruck eines tiefgründig urwüchsigen Selbstdenkers, dem man das innere Müssen angemerkt hätte. Was beinahe noch bedenklicher, als seine erstaunliche Temponahme, stimmte, war aber seine Bereitwilligkeit, das von ihm angeschlagene Tempo unvermittelt zu verlassen, sobald die Sänger anders wollten. Für die endliche musikalische Wirkung war dieses Aufgeben der eigenen Meinung, das zuweilen die schärfsten Gegensätze erzeugte, freilich insofern ganz günstig, als die Sänger durch ihre lange Gewöhnung fast immer das Richtige trafen, aber man will als Dirigenten doch einen Mann, der seinen eigenen Willen durchsetzt. Beiden Gästen, Lohse wie Brecher, steht als Entschuldigung ihre Unvertrautheit mit dem Regententheater und seinen eigentümlichen akustischen Verhältnissen, die Neuheit des Orchesters und des Ensembles zur Seite. Jedoch, eben derselbe Entschuldigungsgrund wird auch ihr härtester Ankläger; denn sie vermeinten, mit dem die zeitgenössischen Kapellmeister verderblich besitzenden Glauben an die alleinseligmachende Routine auch die Welt der Münchner Festspiele auf einen Handstreich erobern zu können, und mußten nun ihren Wagemut mit schlimmen Nackenschlägen bezahlen. Wenn man ganz streng und scharf sein wollte, könnte man aus dieser überkühnen Schlagfertigkeit geradezu ihre Disqualifikation für den Posten eines Münchner Hofkapellmeisters herleiten, weil just ein Mann, dem dieser leichte Sinn n i c h t eignet, der wäre, den München zur Besserung seiner Theaterverhältnisse brauchte. **Paul Ehlers**

Bayreuther Nachklänge.

Von Dr. GUSTAV ALTMANN (Straßburg).

ZWAR ist an dieser Stelle bereits von anderer Seite über die diesjährigen Bayreuther Festspiele berichtet worden. Jedoch ist die Mannigfaltigkeit der Eindrücke, wie sie auch von der Individualität des Hörers abhängen, so unbegrenzt, daß der Beobachter immer noch neue Facetten des Edelsteins zum Leuchten bringen kann, sei es, um den früheren Besucher die eigenen Erinnerungen wieder aufzufrischen, sei es, um den Sinn neuer Freunde auf die unvergleichliche Kunststätte zu lenken. Denn unvergleichlich erscheint dies Mekka der Wagner-Kunst — trotz mancher Mängel — immer wieder auch dem, der schon öfter dorthin gepilgert, vor allem ob des Geistes getreuer, eindringlicher, auch dem Kleinsten gerecht werdender A r b e i t, wie sie hier — wie nirgendwo anders — den Werken des Meisters gewidmet wird.

Es war vor Jahren, als ich unmittelbar unter den Bayreuther Eindrücken das M ü n c h n e r Prinzregententheater besuchte, und so recht empfand, daß eine Konkurrenz, ein Ueberflüssigmachen von Bayreuth durch diese Bühne nimmermehr zu befürchten sein wird. Hier ein Geschäftstheater, ein kombinierter Unterhaltungsfaktor neben den anderen gleichwertigen Kunst- und sonstigen Genüssen Münchens, eine schablonenmäßige Vorbereitung, im Orchester gewohnheitsmäßige Scharen, die keine besonderen Proben „nötig haben" (um hernach, wie wiederholt vorgekommen, zu „entgleisen" oder zu „schwimmen") — dort in der Wagner-Stadt ein eigens zusammengestelltes Ensemble, in dem jeder, dem andern zunächst fremd, sich auszuzeichnen sucht, vierwöchentliche Vorproben von denkbarster Gewissenhaftigkeit, und stetes Erhalten des Geleisteten bis zum letzten Tage. Dazu der Geist des Meisters, in der nichts anderes zu der Zeit atmenden Stadt, der Mitwirkende und Hörer durchdringt und jene unnachahmliche Stimmung erzeugt, die das Gebotene auf ein sonst unbekanntes Piedestal hebt. In e i n e m Punkte freilich erfüllt Bayreuth nicht alle Wünsche, und wird darin nicht nur von München, sondern auch von mancher anderen Bühne übertroffen: die Besetzung der S o l i entspricht nicht durchweg den idealen Anforderungen, die man hier zu stellen berechtigt ist, und die bei gutem Willen und Zurateziehen künstlerischen Verständnisses sehr wohl zu erfüllen wären. Dieser Punkt, der mir schon bei meinem letzten Besuche lebhaft aufgefallen ist, und gerade in dieser Spielzeit besondere „Lücken" aufweist, ist wahrlich hinreichend wichtig, um einige eingehendere Bemerkungen zu verdienen.

Es scheint gerade dies Jahr, als ob man eine Art Jubiläumsausgabe habe veranstalten wollen, indem man Künstler berief, die zwar vor fünfundzwanzig Jahren dort ihren Triumph gefeiert haben, in dem verflossenen Vierteljahrhundert aber dann doch nicht auf der gleichen Basis stehen geblieben sind. Als ich den Namen *van Dyk* in den Parsifal-Ankündigungen las, hielt ich das zunächst für einen schlechten Scherz — leider aber war es Tatsache. Den wohlbeleibten älteren Herrn mit der „hohen Stirne" in seiner großväterlichen Würde als „tör'gen Knaben" Parsifal zu genießen, war eine Zumutung, die die einhellige Ablehnung des Publikums fand, und dem Kunstgeschmack Siegfried Wagners und seiner Berater nicht gerade ein ehrendes Zeugnis ausstellt. Auch schlimm gestaltete sich die Besetzung der Magdalena in den „Meistersingern" durch eine Dame, *Gisela Staudigl*, die ebenfalls vor etwa zwanzig Jahren als Brangäne mich entzückt hatte, mittlerweile aber einen derart schetterigen Beiklang der Stimme bekommen hat, daß sie nimmermehr neben die erstklassigen Künstler, die sonst in den Meistersingern zu hören waren, hätte gestellt werden dürfen. Man merkte dabei erst, wie wichtig diese Rolle doch ist, als man sie gesanglich so mangelhaft (mochte auch das Spiel zu loben sein) vorgesetzt bekam (wo man u. a. eine Matzenauer zur Verfügung hatte). Vor allem in dem herrlichen Quintett machte sich dies Manko der Altstimme bemerkbar; außerdem wurde dieser köstliche musikalische Höhepunkt des dritten Aktes — und zwar hauptsächlich durch die Mittelstimmen — regelrecht geworfen, nicht nur in beiden Aufführungen, sondern, wie ich vernahm, bereits in der Generalprobe. Hierfür ist nun allerdings in erster Linie der Dirigent verantwortlich, und da muß ich ebenfalls bemerken, daß ich heute den alten Herrn *Hans Richter* — der sich für seine Konzerte in England selbst schon zu bejahrt fühlte — nicht mehr für den geeignetsten Leiter von Bayreuther Festspielen ansehen kann. Daß diesmal nicht noch mehr passierte, ist in erster Linie das Verdienst des sicher eingespielten großartigen O r c h e s t e r s und der vorzüglich vorbereiteten Solisten; die persönliche Note des Dirigenten suchte man in der Aufführung vergebens. Eine merkwürdige und unberechtigte Tradition Bayreuths ist es übrigens, daß in den Programmen zwar jeder Nachtwächter genau angeführt wird, nicht aber der Name des jeweiligen Dirigenten, der doch eigentlich die Hauptperson der Aufführung sein soll — oder schätzt man sein Wirken dort so gering?

Weitere Vertreter der Altersliga waren z. B. Frau *Reuß-Belce*, die vor Jahren schon als Fricka die unzureichende Stimme durch all ihre sonstige Künstlerschaft nicht ersetzen konnte, Frau *Gulbranson*, die den Zenit doch auch bereits überschritten hat, Frau *Schumann-Heink*, die einzige ihrer Generation, deren Organ der Zeit bisher getrotzt hat. Frau *Mildenburg-Bahr* war zwar darstellerisch — als Kundry — höchst bedeutend, für die Verführungsszene des zweiten Aktes brachte sie dagegen mit ihrem leidenden Zug und der scharfen, unfreien Höhe nicht den sinnlichen Glanz mit, wie ihn einst die Wittich, die Leffler-Burckhardt ausgezeichnet hatte. — Solche Besetzungen, wie namentlich die erstgenannten, die eben allerhand persönlichen Beziehungen und Gesichtspunkten ihr Zustandekommen verdanken, sollten fürwahr in Bayreuth, wo man die Auswahl unter den schönsten Stimmen der Welt hat (wiewohl man die viel zu zahlreichen Ausländer für die urdeutschen Wagner-Werke vermeiden sollte), unter keinen Umständen vorkommen.

Doch nun genug des Negativen, was aber hervorzuheben unsere Pflicht war, und ein Preislied angestimmt zum Lobe aller der prächtigen, in jugendfrohem Stimmglanze strahlenden Künstler, denen wir soviel Schönes in den Meistersingern wie im Parsifal danken konnten. Da ist zunächst der Berliner *Walter Kirchhoff*, einst flotter Reiteroffizier, zu nennen, der seinen Namensvetter mit den lichten Tönen seines durch-

dringend-hellen Organs in liebenswürdigster Weise verkörperte. Im ersten Aktschluß allerdings das Ensemble zu übertönen, bringt heutzutage nur Ernst Kraus fertig; ganz zum Schluß der Festwiese merkte man dem Sänger eine kleine Ermüdung an — die unwillkürliche Tempobeschleunigung, die zur Abhilfe dabei nötig ist, zeigte wieder den Dirigenten Richter der Situation nicht gewachsen, nachschleppend. Holdselig in Erscheinung und Gesang war das Evchen der Frau *Hafgreen-Waag*, geradezu ideal, Humor und Ernst aufs schönste vereinend und bis zum letzten Takt stimmlich auf der Höhe war der Hans Sachs des auch sonst bekannten Stuttgarters *Hermann Weil*. Vortrefflich war das Ensemble der Meister — unter denen *Geisse-Winkel* (Wiesbaden) als Kothner hervortrat, sowie der Lehrbuben, an ihrer Spitze der urfrische David des *H. Ziegler*, der nur etwas zuviel auf allen Vieren sich bewegte. Die kunstvoll-diskrete Art, mit der *H. Schultz* die schwierige Rolle des Beckmesser einzuflechten wußte, ließ um so deutlicher erkennen, daß diese Figur von Wagner selbst etwas verzeichnet ist: das Skurril-Läppische mancher Stellen paßt zu dem „hochgelehrten Herrn Stadtschreiber" recht wenig. Ueberhaupt vermißt man in dem gesanglichen Wettstreitproblem einen richtigen Vertreter des Meistergesangs, der das Lob eines Sachs verdient hätte und aus Beckmessers Farcen sicherlich nicht hervortritt. Aufs höchste zu rühmen ist der wunderbare Klang des verdeckten Orchesters, in dem mir nur der etwas scharfe Ton der Trompeten auffiel; die Unsichtbarkeit erlaubte den wackeren Künstlern in Hemdsärmeln der „Hitzwelle" zu trotzen, um sich frisch zu erhalten.

Zu den schönen Bühnenbildern — namentlich die Festwiese mit ihrem Blick auf das alte Nürnberg bot einen reizenden Anblick, nur fehlten die Ruderboote — gesellte sich ein ins Feinste ausgearbeiteter Aufbau der Massenszenen. Die berühmte „Prügelszene" freilich, die Wagner bekanntlich so geschrieben hat, um sich an den damaligen deutschen Dirigenten zu rächen, kann selbst in Bayreuth nicht notengetreu wiedergegeben werden, und bei aller darstellerischen Lebendigkeit hatte der Dirigent doch nicht einmal die musikalischen Hauptlinien plastisch herauszuarbeiten verstanden. Ein besonderer Vorzug des Vieruhr-Beginns ist übrigens, daß man nicht wie sonst ermüdet, sondern noch aufnahmefähig die wundervolle Schlußszene genießen kann — sind doch bei Wagner, ein Beweis seines dramatischen Genies, gerade die Schlüsse am kunstvollsten und bedeutendsten. So schied man von der sechsstündigen Vorstellung aufs wärmste angeregt durch das unübertreffliche, kunstgeadelte Abbild mittelalterlich-deutschen Bürgerlebens, wie es uns Wagner in seinen Meistersingern geschenkt, und wovon wir ein Analogon bei anderen Nationen vergeblich suchen.

In eine ganz andere Welt führt nun aber des Meisters Schwanengesang, das Bühnenweihefestspiel Parsifal, was wohl auch nach seiner Freigabe Bayreuth vorbehalten bleiben wird. Nicht nur sind seine szenischen Anforderungen (Wandeldekorationen, dreifach gegliederte Halle usw.) fast unausführbar, und Stellen wie die Blumenmädchen-Soli kaum sonst zu besetzen — als „Repertoireoper" würde das auf mystische Ausnahmsstimmung angelegte Werk gar bald die Wirkung einbüßen, und — wie in New York — bald nicht mehr „ziehen". Darum halte ich den Streit um den Parsifal für ziemlich müßig — der ernste Kunstfreund wird doch Bayreuth hierzu nicht entbehren wollen, wo eine über zwanzigjährige Tradition ihm eine stilistisch derart abgerundete und vollendete Wiedergabe geschaffen hat, daß seine fromme Erhabenheit restlos zur Geltung gelangt und dem Hörer eine völlig einzig dastehende Verbindung von Religion und Kunst bietet. So herrlich aber die Szenenbilder im ersten und dritten Akt, namentlich die grandiosen Verwandlungen, anzuschauen sind — die Gartenszene des zweiten Aktes war sogar früher besser gegen die jetzige, nicht ganz sinngemäße Aufmachung, und bedürfte einer durchgreifenden Erneuerung, bei der namentlich das von Wagner hier absichtlich betonte sinnliche Element schon eine bedeutendere, durch Prüderie nicht beeinflußte Rolle spielen dürfte. Musikalisch freilich kann diese Szene wohl als der Höhepunkt bezeichnet werden: die Silberstimmen der sechs Solosoprane (darunter eine *Gertrud Förstel* aus Wien usw.) vereinigen sich hier mit dem übrigen Chor ausgewählter Sängerinnen zu einem Ohrenschmaus sondergleichen,, der seltsam von dem vielfach asketischen Zuge der an Erfindung nicht durchweg überreichen Musik absticht. Im dritten Akt ist es vornehmlich die als Karfreitagszauber bekannte Orchesterstelle, die in ihrer Klangpracht von überwältigender Wirkung ist, im ersten neben der ernsten Verwandlungsmusik die Chöre mit ihrer dreifach räumlichen und stimmlichen Abstufung (Männer, Jünglinge, Knaben). Neben der, wie bemerkt, etwas verunglückten Titelpartie, tritt hauptsächlich die große Rolle des Gurnemanz hervor, die von *H. Braun* (dem großartigen Hagen des Ringes) in einer so herrlichen Weise gesungen wurde, daß man das immerhin gar dunkle Organ des früheren ausgezeichneten Vertreters, F. v. Kraus, nicht gerade vermißte. Hochcharakteristisch gaben auch *H. Engel* und *Schützendorf-Belwidt* ihre Rollen (Amfortas und Klingsor) — letzterer das Dämonische des Zauberers besonders gut treffend. Die Kundry war am besten im ersten Akt, wo ihr packendes Spiel von hoher Wirkung war. Unter *Mucks* langgewohnter sicherer Leitung konnte man sich des weiteren an dem unsäglich schönen Spiel des Orchesters und der völligen Sicherheit in den Chören und all den kleineren Nebenrollen der Ritter, Knappen usw. erfreuen, so daß im Kreise des Publikums — das nach der Sitte den Parsifal ohne Beifallsäußerungen aufnahm — nur eine Stimme über die kaum je so gut gelungene Aufführung des erhabenen Werkes herrschte.

Und wenn die Wagner-Gemeinde aus aller Welt kunstbegeistert in ihr Heiligtum wallt, feiert auch die Bevölkerung des stillen Frankenstädtchens ihr Fest im Bestaunen all der verschiedenartigen Gäste — unter denen übrigens, mehr als früher, das deutsche Element überwiegt, wenngleich natürlich auch das Ausland, vor allem Frankreich, England und Amerika, stark vertreten ist; zu den regelmäßigen Gästen gehört auch König Ferdinand von Bulgarien. Bis aufs letzte Plätzchen ist in jeder Vorstellung das Haus gefüllt — wer nicht dreiviertel Jahre vorher sich anmeldet, kann auf Karten nicht mehr zählen, und der Zwischenhandel ist durch die neuerlichen Maßnahmen der Festleitung fast beseitigt. Was keinen guten Eindruck macht, ist die vielfach saloppe, wenig festliche Kleidung eines Teils der Hörer: Bei solcher Gelegenheit, wo das Innere sich festlich schmückt, sollte der äußere Mensch dies auch nicht verabsäumen. Das Beispiel ausländischer großer Bühnen (mit Frackzwang usw.) könnte da wohl zur Lehre dienen. (Sehr richtig! Red.) Die Unterkunfts- und Verpflegungsverhältnisse lassen im allgemeinen für den einigermaßen umsichtigen Besucher wenig zu wünschen übrig, wenngleich auch hier und da die Gewinnsucht auf ihre Rechnung zu kommen bestrebt ist. So scheidet wohl die Mehrzahl der Festgäste mit angenehmen Erinnerungen von der Pflegestätte der Wagnerschen Kunst, was auch daraus erhellt, daß fast jeder, der einmal ihre Gaben genossen, sich immer wieder aufs neue dorthin gezogen fühlt, wo Kunstoffenbarungen von seltener Höhe ihm zuteil geworden sind. Und wenn Bayreuth es versteht, sich auf dieser Höhe stilvoller und begeisterungweckender Kunstpflege zu erhalten, vor allem die erwähnten Mißstände der Solo-Besetzungen abzustellen sucht, so wird es noch in ferne Zeiten hinaus den Anziehungspunkt für die Freunde des reinen Wagnerschen Kunstideals bilden.

Vom Stuttgarter Musikleben.

VOR Toresschluß sei, nachdem wir den übrigen deutschen Musikzentren den Vorrang gelassen, noch ein Rückblick auf das Stuttgarter Musikjahr geworfen. Die hervorragenden Ereignisse sind ja freilich bereits zu ihrer Zeit erwähnt worden; so brachten wir, außer den Berichten des Konzertsaals, längere Aufsätze über die Neuinszenierung von Mozarts „Entführung" (mit Schillings' Rezitativen), über den „Pfeifertag", der erfreulicherweise im Erfolg nicht nachgelassen hat, und konnten weiter von dem Sonderzyklus deutscher musikdramatischer Werke — einem sehr glücklichen Gedanken — Notiz nehmen. Ueber *Pfitzners* „Armen Heinrich", der hier mit Erb in der Titelrolle sehr eindrucksvolle Aufführungen erlebte, ist manches in dem Artikel zur Münchner Aufführung des Werkes gesagt worden. Wie im vorigen Hefte erwähnt, hat Pfitzner sich entschlossen, den Text für die kommende Oper selber zu verfassen. Das ist zweifellos aussichtsreicher, als unentwegt Abhandlungen über Operndichtungen im allgemeinen und den „Armen Heinrich" im besonderen zu schreiben, von dessen Vortrefflichkeit dann zwar die Allerintimsten überzeugt sind, sonst aber kaum jemand. So geschah denn auch in Stuttgart, was überall geschah: die Leute waren sich wieder einig darüber, daß Pfitzner eine hervorragende schöpferische Begabung sei, und — am zweiten und dritten Abend ging kein Mensch mehr in den „Armen Heinrich". Nun aber ist nur der in Wahrheit ein ganzer Künstler, der von vornherein den Zweck einer Sache nicht aus dem Auge verliert. Wagner hat das durchaus richtig erkannt: er wendete sich an die Allgemeinheit, als er für die Bühne schrieb. Daß man damit noch keineswegs als Künstler herabzusteigen braucht, hat gerade er und sein Erfolg glänzend bewiesen. Die Gefühlsschwingungen einer gebildeten oder stark empfindenden Zuhörerschaft sind oft ein weit entscheidenderer Gradmesser für die inneren Qualitäten eines Musikwerkes, als die Meinungen, wie sie ein gewisser Musikantenhochmut zeitigt. Denn in der Musik kommt die Sehnsucht eines ganzen Menschengeschlechts der verschiedenen Epochen durch das Medium des begnadeten Künstlers zum Ausdruck. (Daß damit nicht jede Laune und Verirrung, jeder Eigensinn, die suggestive Abhängigkeit oder auch die tyrannische Willkür des tatsächlichen „großen Haufens" verteidigt werden sollen, ist selbstverständlich.) Wer aber als Komponist sich stets nur an die paar „Aus-

erlesenen" wendet, ach, der ist bald allein. Ich kann es mir nicht denken, daß, wer in Wahrheit in der Musik etwas zu sagen hat, nicht — früher oder später — auch von der Allgemeinheit „verstanden" werden sollte. Und wer ewig unverstanden bleibt, an dem ist am Ende nicht gar so viel verloren, selbst wenn er die bewundernswerteste und anerkannteste Papiermusik schriebe. Man hüte sich vor den Propheten, deren „Würde" es ohne Unterlaß verbietet, zum Volk zu reden.

Strauß redet zur Allgemeinheit. Es ist ja gar nicht wahr, daß er in erster Linie „Artist" sei und dieser Eigenschaft seine Haupterfolge verdanke. Das Gegenteil ist wahr und das Artistische ist nur Mittel zum Zweck bei ihm, und wo es überwöge, Selbstzweck würde, da wäre eben ein Fehler in der Straußischen Musik. In der großartigen „Elektra" scheint mir Strauß zuweilen dem „Prinzip" doch zu sehr geopfert zu haben. Er hätte manches unterdrücken können, was eben nur musikalisch geistreich erdacht werden konnte. Nun wollen wir keineswegs das rein Intellektuelle in der Musik ausscheiden — wir kämen ja damit auf den verderblichen Weg des großen Haufens, dem nur die „schöne" Melodie etwas gilt —, jedoch muß es im rechten Verhältnis zum Gefühlsmäßigen stehen. Dies rechte Verhältnis scheint mir in der „Elektra", wie gesagt, nicht immer gewahrt. Und wenn schon die absolute Schönheit auf die Länge ermüdet, so darf man dem „Charakterisierenden" erst recht nicht zu viel Raum lassen. Strauß hätte nicht „alles" der Wortdichtung komponieren wollen, dürfen, auch in den Szenen der beiden Schwestern ist manches zu lang. Aber die Anrufung des Agamemnon, die Szene zwischen Elektra und Klytämnestra (die mir ganz besonders bedeutsam scheint) und dann die Erkennungsszene sind dramatische Großtaten. Von diesen unendlich schmerzlichen Akzenten der schleppenden Rhythmen an zur wundervoll-ergreifenden Stelle, wo die Diener den Herrn erkennen und die Schwester — dies echte Königskind — nur mit dem einzigen Rufe „Orest!" nachfolgt — von hier bis zum Schluß hat Strauß einen dramatischen Aufbau in großzügigen Linien zu schaffen verstanden, wie sie sich nur ganz wenig in der Literatur finden. Das muß immer wieder gesagt werden, da unsere Zeit den Fehler des leichten Vergessens in besonderem Maße besitzt. Nicht an der „Elektra" läge es, wenn sie zu selten auf dem Spielplan erschiene; die einmalige (!) Aufführung in einer Saison in Stuttgart, die (in der freilich großartigen Darstellung unter Schillings-Gerhäuser und Sophie Cordes in der Titelrolle) die Zuhörer stets mächtig packte und einen Beifall entfesselte, wie ihn sonst hier nur Wagner erringt, zeigt die weiterreichende Wirkung. Unsere oft energielosen, durch die augenblickliche „Kasse" zu stark regierten Theaterdirektoren tragen einen großen Teil der Schuld am schlechten Stande unseres deutschen Opernspielplans überhaupt. Das Publikum muß immer wieder „erinnert" werden, bis es nach dem Neuen verlangt! Daß Strauß von seiner Forderung beim Erscheinen des „Rosenkavaliers" zurücktrat[1], daß ihm nicht die hervorragenden Komponisten und die ernsthafte Presse sofort einmütig zur Seite sprangen, war ein Fehler, der schwer wieder gut zu machen ist. Rigorose oder mit der Zeit sich wirklich als unerfüllbar offenbarende Forderungen hätten durch Klauseln im Kontrakte richtiggestellt werden können. Gewiß war es ein Experiment, aber im Hinblick auf die Verhältnisse, ein notwendiges, das von selber sich überflüssig gemacht hätte, sobald diese Verhältnisse wieder auf das normale Niveau einer verständigen und würdigen Kunstausübung zurückgeführt worden wären. Werke wie die Elektra müssen Gemeingut werden; dazu gehört freilich, daß sie so oft aufgeführt werden, bis diese Töne sich in mitschwingende Empfindungen im Herzen des Zuhörers umgesetzt haben.

Daß wir kein normales Niveau des Opernrepertoires haben, zeigt die weiter vordringende Operette. Nur die Opern von Berlin und Wien sind heute noch als operettenfrei zu bezeichnen. Stuttgart hatte, nachdem es eine Neuinszenierung von Mozarts reizvollem Jugendwerk „Die Gärtnerin aus Liebe" (in Max Kalbecks Bearbeitung) mit bestem Erfolge als weiteren Beitrag zur Pflege des feinen komischen Genres herausgebracht, doch schließlich seine Zuflucht zum „Rodelzigeuner" genommen. Ein lustiges, freilich geschmackloses Textbuch, und eine Musik, die schließlich nicht übel gemacht ist, aber ohne Erfindung, Eleganz, geistlos und oft vulgär dahinzieht. Aber das Publikum kam, der erste Rang, der sonst recht häufig beschämend leer ist, prankte im Schmucke der Toiletten der Creme der Stuttgarter Gesellschaft! Gefährliche Dimensionen hat aber der Operettenkoller in der Königl. „Wilhelma" angenommen. Dort treibt Herr *Karl Müller* aus Wien Abend für Abend mit den Stuttgartern sein Possenspiel, in einer Art, die beschämend für die schwäbische Residenz ist. Da gibt's einen Leo-Fall-Zyklus, den der „Meister der Operette" selber dirigiert und wo das Publikum — trotz des weiten Weges zum Theater — in Scharen hinströmt und der Jubel in Paroxismus ausartet. Ja, Herr Müller — an sich ein guter Komiker, dem man es schließlich nicht verdenken kann, wenn er den Hanswurst einem Publikum vorspielt, das unbemerkt selber diese Rolle übernommen hat — Herr Müller versteht sein Geschäft. In der „Einleitungsrede" des Fall-Zyklus sagte er, den Ruf, den das Wilhelma-Theater als Operettenbühne in der Welt mehr und mehr bekomme, verdanke es Leo Fall mit! Mir scheint, als ob der „Ruf" der Wilhelma unter Herrn Müller in Wirklichkeit doch nicht ganz so aussähe, wie er selber anzunehmen scheint. — Freilich ein Kritiker wendete ja Nietzsches Ausspruch von der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik auf eine Operette Falls an. Und das stand nicht etwa im Posemuckler Intelligenzblatt, sondern in der am meisten gelesenen Zeitung der Hauptstadt Schwabens! Das sind dann so Wirkungen der „leichten Kunst", die angeblich zur Erholung der überarbeiteten Nerven des arbeitenden Teils des Publikums dient, in Wahrheit aber — neben Richard Wagner (o Ironie des Schicksals) unsere Opernbühne immer mehr erobert. Schlimme Zeichen fürwahr — aber wir haben eben hier nicht immer die Presse, die sich ihrer Aufgabe bewußt ist!

Aus dem Konzertsaale sind die wichtigsten Daten bereits notiert worden. Ein Kompositionsabend des Tübinger Universitätsmusikdirektors *Fritz Volbach*, der sich gleichzeitig als ausgezeichneter Chorleiter den Stuttgartern vorstellte, hatte einen sehr schönen Erfolg.

Weiter hat nun auch hier „Die deutsche Messe" von *Otto Taubmann* auf ihrem Siegeszuge durch die Konzertsäle einen großen Erfolg errungen, und zwar so, daß das Werk ein paar Tage nach der ersten Aufführung bereits wiederholt werden mußte. Das gehört bei uns zu den größten Seltenheiten. Der Eindruck auf das Publikum war also unzweifelhaft stark, und die Mitwirkenden zeigten dadurch, daß sie in dem Werke aufgingen, allein schon ihre Begeisterung dafür. Nicht ganz so günstig schnitt die Messe bei der Kritik ab. Hier waren die Meinungen geteilt; während die einen Taubmann rückhaltlose Anerkennung zollten, nahmen die andern bei aller Achtung vor den musikalischen Qualitäten des Werkes und des Könnens seines Schöpfers eine mehr skeptische Haltung ein. Wir „Modernen" waren durch die Berliner Kritiken und auch durch die Haltung von Siegfried Ochs in unseren Erwartungen sehr hoch gespannt worden. Nun ist Taubmanns Messe musikalisch durchaus nicht reine Professorenarbeit. Durch die Instrumentation weht ein neuerer frischer Zug; bis auf wenige Stellen wie das tiefe Blech im jüngsten Gericht, die nicht gut klingt, ist die Musik farbenreich, belebt, wenn auch formelle Wiederholungen, wie die Fugen mit dem hinzutretenden Choral, an Eindruck verlieren. Die Wirkung für die Allgemeinheit liegt weiterhin vielleicht — und das soll durchaus kein Vorwurf sein — in der zum Teil volkstümlichen, leicht eingänglichen Melodik. Was wir nicht heraushörten und nicht empfanden, ist der moderne, geistig-religiöse Charakter der Musik. Der Komponist scheint hier in einer Empfindungswelt zu leben, wie sie nur den absolut glaubensstarken Epochen zu eigen war. (Bach!) Wer aber empfindet und schreibt wie Bach, der gehört nicht seiner Zeit an, er ist Nachempfinder, Epigone! — Die Aufführung war ein voller Erfolg für Hofkapellmeister *Band*. Gut waren die Solisten Karl Erb, Hermann Weil, Agloda-Band, Meta Diestel. In Stuttgart ist jede Aufführung in der Kirche zugleich eine Art Gottesdienst. Kirchenkonzerte haben daher bei uns immer starken Zulauf — fast ebenso stark wie die Operette! — —

Schließlich sei noch der Tätigkeit des „Schubert-Vereins" in *Cannstatt* und der dortigen Symphoniekonzerte im Sommer unter *Hugo Rückbeils* Leitung gedacht. Dieser Dirigent bietet jahraus jahrein seinen Zuhörern ausgezeichnete Programme, die weniger bekannte Kostbarkeiten der Literatur bringen. So führte er im Schubert-Verein das Weihnachtsoratorium von *Schüz* auf, und unter anderem einen wertvollen gemischten Chor: Das Heidekind (mit Sopransolo und Klavierbegleitung) von *Bernecker*. Diese anregenden Cannstatter Konzerte sind ein nicht zu unterschätzender Faktor zur Verbreitung musikalischer Bildung und Kultur. **Oswald Kühn.**

[1] Es handelt sich darum, daß Strauß von den Bühnen, die den Rosenkavalier erwerben wollten, eine Garantie für eine gewisse Aufführungszahl der Elektra und der Salome verlangte.

Kritische Rundschau

Graz. Der in unserem letzten Berichte ausgesprochene Wunsch nach größerer Berücksichtigung deutscher Opernwerke ist erfreulicherweise in Erfüllung gegangen. Mit Ausnahme von *Wolf-Ferrari* („Susannens Geheimnis") kamen seither mit Neuheiten nur deutsche Komponisten an unserer Opernbühne zu Worte: *Alfred Lorentz* mit seinem „Finale", *Julius Bittner* mit dem „Musikant" und (wie schon berichtet) die engeren Landsleute Dr. *Sepp Rosegger* und Dr. *Ludwig*

Rochlitzer mit ihren Opern „Der schwarze Doktor" und „Frater Carelus". Sie erzielten durchwegs ehrenvolle Erfolge. Auch für zugkräftige Gäste (Margarethe Preuse-Matzenauer, Sigrid Arnoldson und die Herren Naval und Dr. Winkelmann) hatte Direktor *Hagin* gesorgt. So herrschte an der Opernbühne reges Leben. Zahlreiche auswärtige Künstler erschienen im Konzertsaale. Von den bedeutendsten genügen wohl die Namen: Yvonne de Treville, Lula Mysz-Gmeiner (die von den Komponisten begleitet sehr erfolgreich Lieder von Kienzl und Joseph Marx sang), Sven Scholander, Robert Kothe, Godowsky, Ysaye, Serato, Hubermann, Leech, Casals, das russische Trio (mit drei Konzerten), die Société Casadesus, die Trio-Vereinigung Marteau-Becker-Dohnanyi, das Wiener Konzertvereins-Orchester mit *F. Loewe* und *Siegfried Wagner* an der Spitze, das Leipziger Philharmonische Orchester unter *Hans Winderstein* u. m. a. minores gentium. Im frohen künstlerischen Wettstreite blieben aber auch die heimischen Kunstkräfte nicht zurück. Gelungene Kammermusiken boten Frl. v. *Gasteiger* mit einem Brahms-Abend unter Mitwirkung der Herren Finger (Wien), Piening (Meiningen), Krehahn und Handl (Graz) und die Künstlervereinigung Prochaska, die u. a. ein neues, vornehm empfundenes Streichquartett in e moll von dem hochverdienten Laibacher Musikdirektor *Zöhrer* zu schöner Wirkung brachte. Orgelkonzerte gaben Alois Kofler, Pepo Petritsch; den Beweis starker musikalischer Begabung erbrachten Karl Steiner und der junge *Eduard Meyer* mit eigenen Kompositionsabenden. Der „Richard-Wagner-Verein" führte (unter Mitwirkung des Wiener Cellisten *Grümmer* Kammermusikwerke und Lieder von *Leopold Suchsland*, dessen Werke eine gereifte, temperamentvolle künstlerische Persönlichkeit aufweisen, vor. Von den vielen Aufführungen des „Steiermärk. Musikvereines" unter Leitung Direktor *Hans Rosensteiners* erwähne ich nur das „*Liapunow*-Konzert," das dem am Flügel erschienenen Komponisten reiche Anerkennung eintrug. Sangwart *Franz Weiß* brachte mit dem „Singverein" und „Männergesang-Verein" das „Requiem" von Berlioz zu glänzender Wiedergabe. Letztgenannte vortreffliche Sängerschar ehrte ihr Ehrenmitglied *Josef Gauby*, einen der feinsinnigsten musikalischen Lyriker der grünen Mark, mit der Vorführung einer Reihe seiner stimmungsvollen Chöre und Lieder. Besonderes Interesse erregte der D. a. G.-V. „*Gothia*" (Sangwart Dr. *Weis v. Ostborn*) mit anziehenden Neu- und Uraufführungen. Hiebei kam „Michel mit der Lanze," ein „prächtiges Chorwerk von *V. Zack* und der „Herbstchor an Pan" von *Joseph Marx*, über den noch besonders berichtet werden soll) zu wirksamster Wiedergabe. Gut führte sich der junge „Deutsche Konzertverein" ein, der unter Leitung von Prof. *Moißl* und *Lemberger* wohlvorbereitete Orchesterleistungen hören ließ. Kräftige Förderung wird der Verein an dem opferwilligen, kunstbestrebten neuen Theaterdirektor *Julius Grevenberg* finden, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die recht zerfahrenen Orchesterverhältnisse in gesunde Bahnen zu leiten. Voraussichtlich bringt der Herbst die ersehnte Besserung unserer gesamten musikalischen Verhältnisse, zumal auch der „Grazer Orchesterverein" mit einer „Konzertreform" am Werke sein wird! *Julius Schuch.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Stuttgarter Hofoper kündigt folgende Novitäten und Neueinstudierungen an: „Iphigenie in Aulis" von Gluck, „Tell" von Rossini, „Falstaff" von Verdi, „Benvenuto Cellini" von Hector Berlioz und „Luise" von Charpentier. An Novitäten: „Der Musikant" von J. Bittner, „Kleider machen Leute" von Zemlinsky. „St. Foix" von Sommer und „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß. Auch eine Uraufführung hat, wie schon gemeldet, die Oper in Aussicht genommen, nämlich „Der Zigeuner" von Zöllner.

— *Felix Weingartner* erhebt wieder mal seine warnende Stimme und läßt in der „Neuen Freien Presse" in Wien eine Philippika los, indem er die angebliche Verworrenheit unserer musikalischen Zustände aufdeckt. Er verneint auch die „Erlösung" durch Wagner. Nun aber ist Weingartner nicht bloß literarisch tätig, sondern auch kompositorisch. Wie die Zeitungen melden, hat er die Sommerferien dazu benützt, eine einaktige Oper „Kain und Abel", zu der er sich selbst den Text schrieb, zu komponieren. Schön, wollen sehen, was es wird. Wenn aber Weingartner glaubt, daß statt der „Geräusche" Epigonenmusik vom reinsten Wasser die „Reform" herbeiführen wird, so scheint er sich doch im Irrtum zu befinden.

— Wie die Zeitungen melden, plant die Königl. Hofoper in *Dresden* eine völlige Neuinszenierung des „Rings des Nibelungen". Die Aufführung ist anläßlich der Richard-Wagner-Feier im Jahre 1913 in Aussicht genommen. Für die Kostüme und dekorativen Entwürfe ist Lovis Corinth gewonnen worden. (Ursprünglich war Max Klinger ausersehen.)

— Die neue Oper *Joan Manéns* „El camino del sol" („Der Sonnenweg") ist dem Vernehmen nach an der Dresdner Hofoper zur Uraufführung angenommen worden.

— Wie aus Hamburg berichtet wird, will das Stadttheater in der kommenden Saison E. d'Alberts neues Werk „Die verschenkte Frau" und Ferruccio Busonis eben erst beendete phantastische Oper „Die Brautwahl" zur Uraufführung bringen.

— Das Stadttheater in Halle a. S. hat das neue musikalische Lustspiel „Der Fünfuhrtee" von Th. Blumer zur Aufführung in der kommenden Spielzeit erworben.

— Die jetzt unter Leitung von Direktor *Fuchs* stehenden Vereinigten Stadttheater in *Lübeck* versprechen für die kommende Saison eine Reihe von neuen Werken, darunter Richard Straußens „Rosenkavalier", Humperdincks „Königskinder", Puccinis „Tosca", Tschaikowskys „Eugen Onegin", Smetanas „Verkaufte Braut" und d'Alberts „Flauto Solo". Von Gluck sollen wir „Orpheus und Eurydike" hören, von Pergolesi die Buffo-Oper „Serva Padrona" und von Mozart „Bastien und Bastienne". Die Operette beschert uns „Das Musikantenmädel" von Jarno und den „Rodelzigeuner" von Snaga. — Die acht unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler* stehenden Symphoniekonzerte bringen an Novitäten Liszts Dante-Symphonie, Débussy „Prélude à l'après-midi d'un faune", Beer-Walbrunns „E dur-Symphonie" und ein Bruchstück aus Pfitzners „Der arme Heinrich". *H.*

— Die Pariser Oper hat in der letzten Saison 46 Wagner-Vorstellungen gebracht, die sich auf die „Götterdämmerung", „Die Walküre", das „Rheingold", „Tristan und Isolde" und „Lohengrin" verteilten. Gounod brachte es auf 38 Vorstellungen („Faust" und „Romeo und Juliette"), Verdi mit „Rigoletto" und „Aïda" auf 27, ebenso das neue Ballett „La fête chez Thérèse" von Reynaldo Hahn. Saint-Saëns kommt sodann mit zusammen 26 Vorstellungen von „Samson et Dalila" und „Javotte" (einem Ballett). Die „Salome" von Richard Strauß wurde 20mal gegeben. Berlioz' „Damnation de Faust" erlebte 15 Aufführungen, Meyerbeers „Hugenotten" fünf. In der Opéra Comique stand Massenet mit 87 Vorstellungen allen anderen weit voran, Puccini mit 62 und Bizet („Carmen") mit 41 folgen.

— Wie aus London berichtet wird, hat Oskar Hammerstein, der amerikanische Impresario, dessen neues Londoner Opernhaus anfangs November eröffnet werden soll, erklärt, daß er möglicherweise auch den „Parsifal" aufführen wolle, für den infolge des religiösen Elements ein bedeutendes Interesse in London bestehe.

*

— Für das am 23. und 24. September in Eisenach stattfindende *Bach-Fest* der „Neuen Bach-Gesellschaft" liegt folgendes Programm vor. Es bedenkt neben selten gehörten Werken Johann Sebastian Bachs auch Werke seiner Vorgänger, wie Johann Christoph Bach, ein Onkel Sebastians (1642—1703), Johannes Eccard (1553—1611), Johann Hermann Schein (1586—1630), Hans Leo Haßler (1564—1612) und Arcangelo Corelli (1653—1713). Die Leitung der drei Konzerte liegt in den Händen des Geheimen Regierungsrates Professor Dr. Hermann Kretzschmar, Direktor der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin, und von Prof. Georg Schumann, Direktor der Singakademie in Berlin. (Prospekte und Programme versendet die Geschäftstelle der Neuen Bach-Gesellschaft, Leipzig, Nürnbergerstraße 36.)

— *Max Reger* hat eine zweite fünfstimmige Motette vollendet, die er dem Dortmunder Chorverein und seinem Dirigenten Holtschneider widmet. Den Text hat sich der Komponist aus den Psalmen selbst zusammengestellt. („Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn.") Das Werk schließt mit einer breit angelegten Doppelfuge. Augenblicklich arbeitet Reger an der Musik zu Responsorien, die ihm von der amerikanischen Landeskirche übertragen worden sind.

— Von *Gustav Mahlers* beiden großen Nachlaßwerken soll „Das Lied von der Erde", eine Symphonie für Tenor und Alt mit Orchester, seine Uraufführung in kommender Saison in München haben. Die Symphonie, der ein aus dem Englischen übersetzter Text altchinesischer Gesänge zugrunde liegt, besteht aus sechs Unterabteilungen, die folgende Titelbezeichnungen tragen: „Das Trinklied vom Jammer der Erde" — „Der Einsame im Herbst" — „Von der Jugend" — „Von der Schönheit" — „Der Trunkene im Frühling" — „Der Abschied". Die Uraufführung der Neunten Symphonie, die letzte in der Reihenfolge der bisher erschienenen, ist gegenwärtig noch nicht bestimmt und wird, den letztwilligen Verfügungen Mahlers entsprechend, erst in späterer Zeit herausgebracht werden. (Beide Werke erscheinen im Verlage der Universal-Edition Wien-Leipzig.)

— Das Stadttheater-Orchester zu Halle a. S. ist diesen Sommer über zum ersten Male zusammen geblieben, was als Fortschritt in künstlerischer und sozialer Hinsicht anzusehen ist. Unter Leitung von *Alfred Elsmann* führte das Orchester die regelmäßigen Gartenkonzerte im Zoologischen Garten und in Bad Wittekind aus und konzertierte verschiedentlich auch auswärts. *P. Kl.*

— In Halle a. S. hat der von seinen früheren Wirkungskreisen Wasa in Finnland und Berlin (Blüthner-Orchester) vorteilhaft bekannte Kapellmeister *Ferdinand Neißer* zwei Konzerte des Stadttheater-Orchesters mit großem Erfolge dirigiert.

Neißer erwies sich als ein ungewöhnlich routinierter Orchesterleiter mit lebhaft entwickeltem Gefühl für alles Rhythmische. Als Neuheit wurde die symphonische Dichtung „Korsholm“ von Armas Järnefelt geboten, finnische Programmusik, die namentlich im ersten Teile Eigenart zeigt. Der Dirigent erstritt dem Werke einen vollen Erfolg. *P. Kl.*

— In Bad Wildungen hat Ferdinand Meister kürzlich die d moll-Symphonie von Bernhard Tittel (aus Nürnberg) mit Erfolg aufgeführt.

— Der Deutsche Orchesterbund hat in Bad Nauheim ein Konzert zum Besten der Wohlfahrtsanstalten für Musiker veranstaltet. Das Orchester bestand aus Mitgliedern der Darmstädter, Wiesbadner und Frankfurter Bühnen, des Frankfurter Palmengarten-Orchesters, sowie der städtischen Orchester von Wiesbaden, Mainz, Homburg und der Nauheimer Kurkapelle. Die Leitung dieser fast 170 Mann starken Musikerschar lag bei Professor *Hans Winderstein*. Programm: c moll-Symphonie von Beethoven, Brahms' Konzert in D dur (op. 77, Marteau), „Meistersinger“-Vorspiel, „Tannhäuser“-Ouvertüre.

— Drei bekannte Berliner Künstler, der Pianist Professor *Mayer-Mahr*, der Konzertmeister der Kgl. Kapelle, Professor *Dessau* und Hofcellist Professor *Heinrich Grünfeld* haben sich zu einem Trio vereinigt, das in dieser Saison in Deutschland sowie im Ausland konzertieren wird.

— Wie aus Meiningen berichtet wird, hat *Max Reger* mit zwei Mitgliedern der Hofkapelle, Hofkonzertmeister *Teichler* (Violine) und Professor *Piening* (Violoncello), ein „Meininger Trio“ begründet.

— Wie der „Frankf. Ztg.“ aus Paris geschrieben wird, will Camille *Saint-Saëns* seinem Schwur, nichts mehr zu komponieren, untreu werden, denn er hat sich das Versprechen abnötigen lassen, für den Internationalen musikalischen Wettbewerb, der im Laufe des Jahres 1912 in Paris stattfinden wird, einen Preischor zu schreiben.

— Der „Konzertverein in Schweden“ will in der kommenden Saison eine Anzahl Konzerte mit *schwedischem* Programm in Deutschland arrangieren. Der Verein verfügt über eine Anzahl Dirigenten und Solisten, die teils ohne Bezahlung teils nur gegen Ersatz der Reisekosten sich für die deutschen Konzerte zur Verfügung stellen werden. Diese Künstler sind: Tor Aulin, Sven Kjellström, Karl Lejdström, Henri Marteau, Clary Morales, Dagmar Möller, Julius Ruthström und Signe Rappe. Henri Marteau wird vier schwedische Sonatenabende in Berlin geben.

— Kapellmeister *José Lassalle* hat in einem Symphoniekonzert in Aix les bains Gustav Mahlers Vierte Symphonie aufgeführt.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Beethoveniana.* Vor kurzem teilten wir unsern Lesern von einem unbekannten Liebesbrief Beethovens mit, den Paul Bekker in der Berliner Zeitschrift „Die Musik“ veröffentlicht hatte. Nun stellt sich heraus, daß dieser Brief eine Mystifikation war. Wir hatten zu der Frage zunächst eine abwartende Stellung eingenommen und den neuen Fund nur registriert. Was derartige Scherze nur für einen Zweck haben sollen? Sei es, um die Leute hinters Licht zu führen, sei es, um irgend welchen Gewinn daraus zu erzielen; jedenfalls bleibt solches Tun verwerflich.

— *Von den Theatern.* Die städtischen Kollegien in *Kiel* haben einstimmig genehmigt, das Stadttheater und das von der Stadt gepachtete Kleine Theater vom 1. Juli 1912 ab an den Direktor des Luisen-Theaters in Berlin Alving auf fünf Jahre zu verpachten. — In *Magdeburg* ist Stadttheaterdirektor Coßmann in Konkurs geraten. In geheimer Sitzung der Stadtverordneten wurde der Pachtvertrag genehmigt, wonach das Stadttheater an den Berliner Theaterdirektor *Hagin* und die Mitteldeutsche Privatbank auf sieben Jahre übergeht. Die Subvention wurde von 12 000 auf 15 000 M. erhöht.

— Eine Strauß-Büste. Der bayrische Staat hat zur Aufstellung in der Münchner Pinakothek die von Behm geschaffene Büste von *Richard Strauß* gekauft.

— *Lisztiana.* James Huneker, der bekannte amerikanische Musik- und Kunstschriftsteller, hat eine Liszt-Biographie vollendet, an der er viele Jahre gearbeitet haben soll. Das Werk wird anfangs Oktober im Verlage von Charles Scribners Sons in New York erscheinen.

— *Von den Chorsängern.* Der „Allgemeine Deutsche Chorsänger-Verband“, eine Vereinigung der Bühnen-Chorsänger und -Chorsängerinnen, bittet in einem Rundschreiben alle einer Organisation angehörenden Personen, die neben ihrem Beruf noch in Theater-Chorschulen und Theater-Extrachören mitwirken — sei es um sich einen Nebenverdienst zu verschaffen, oder nur aus Theaterliebhaberei, oder um sich ganz dem Chorsängerberuf zu widmen — in Anbetracht der vielen Mißstände, welche im Theaterbetrieb überhaupt herrschen, sowie aus prinzipiellen organisatorischen Gründen und in Anbetracht der allgemeinen Notlage der Theatermitglieder im verdienstlosen Sommer, von der ferneren Mitwirkung in Theater-Chorschulen und Theater-Extrachören Abstand zu nehmen. Von den ungefähr 120 Bühnen deutscher Zunge des In- und Auslandes, welche Oper und Operette kultivieren, an denen also die Berufs-Chorsänger und -Chorsängerinnen überhaupt nur Stellung finden können, bezahlen nur 28 ihr Personal das ganze Jahr hindurch, die 92 andern Theater haben zumeist nur eine Winterspielzeit von 6 Monaten; einige wenige spielen 7, 7 1/2 und 8 Monate. Es sind also, wie statistisch nachweisbar, von den ca. 3000 Berufs-Chorsängern und -Chorsängerinnen, welche überhaupt vorhanden sind, ungefähr 1700 im Sommer 4, 5 Monate, die meisten 6 Monate ohne jeden Verdienst. Sommerbühnen, bei denen nur einige finanziell äußerst schlechtdotierte Sommerstellungen erhalten können, gibt es nur ganz wenige, 15 Bühnen zahlen kleine Sommer-Sustentationsgagen. Der große Rest der Chormitglieder ist ohne Einkommen. Für Neulinge stehen also, wenn sie sich eine auskömmliche Stellung zu sichern beabsichtigen, nur die gelegentlich freiwerdenden Stellen an den erwähnten 28 Jahrestheatern zur Verfügung. Die allgemeine mißliche Berufslage wird durch jene Theater-Chorschüler und Extrachörler noch mehr verschlechtert.

— *Auskunftstelle für musikstudierende Frauen.* Zum Semesterschluß, wo die Frage der Berufswahl in den Vordergrund tritt, sei an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen“ erinnert, die die Musikgruppe Berlin E. V. (Ortsgruppe des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen, Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins) eingerichtet hat. Musikbeflissene, die sich künstlerisch oder für den Lehrberuf weiterbilden wollen, erhalten unentgeltlich Rat und Auskunft über Ausbildungsgelegenheit, Studienverhältnisse und Wohnungen in allen größeren Städten Deutschlands. Sprechzeit: Sonnabend 3—4 Uhr im Bureau der Musikgruppe, Pallasstraße 12. Schriftliche Anfragen sind (unter Beifügung von 30 Pf. in Briefmarken für Porto- und Korrespondenzauslagen) zu richten an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen, Berlin W. 57.“

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Der Hofpianofortefabrik von *August Förster* in Löbau wie auch der Firma *L. Hupfeld* in Leipzig, ist auf der *Chemnitzer* Ausstellung für „Haus und Herd“ die goldene Medaille zuerkannt worden.

— Zur Frage der „Erbschaft Felix Mottls“ ist eine Notiz durch Berliner Musikzeitungen gegangen, die tiefer gehängt werden muß. Dort heißt es: „In Stuttgart rechnet man mit Max Schillings' Berufung so stark, daß es fast aussieht, als wenn man ihn mit Vergnügen verlieren würde.“ — Das ist nicht wahr. In Stuttgart ist der Name Schillings als einer der Kandidaten für München natürlich genannt worden. Auf eine, einer Berliner Zeitung entnommenen Notiz jedoch, wonach die „N. M.-Z.“ diese Kandidatur angeblich befürwortete, folgte in dem betreffenden Stuttgarter Blatt sofort eine Berichtigung mit der Bemerkung, daß die Stuttgarter viel zu gut wüßten, was sie an Schillings hätten, als daß sie seine Wahl zum Nachfolger Mottls wünschen könnten. So ist's wahr!

— Freih. *Gerhard v. Puttkamer* ist, als Nachfolger Barnays, zum Intendanten des Kgl. Theaters in *Hannover* bestimmt und zunächst provisorisch mit der Leitung beauftragt worden. Er ist mit dem Stuttgarter Generalintendanten Baron Putlitz befreundet und hat sich 1910/11 unter dessen Anleitung beim Stuttgarter Hoftheater für sein neues Amt vorbereitet. Zu Stolp 1866 geboren, widmete sich Baron Puttkamer zuerst der militärischen Laufbahn. Er ist preußischer Hauptmann a. D. und hat zuletzt (1909) im thüringischen Infanterieregiment in Rudolstadt gedient.

— *Joseph Haas*, der bekannte junge Münchner Komponist, ein Schüler Max Regers, ist als Lehrer für Komposition an das Kgl. Konservatorium für Musik in *Stuttgart* berufen worden. Zu dieser Wahl, die von neuem zeigt, daß unter *Max v. Pauers* Direktion ein moderner frischer Geist ins Stuttgarter Konservatorium eingezogen ist, können wir der Anstalt Glück wünschen. Haas, unsern Lesern kein Unbekannter, ist durch die „N. M.-Z.“ zuerst weiteren Kreisen bekannt geworden.

— *Karl Hallwachs* in Kassel ist der Titel Kgl. Preußischer Musikdirektor verliehen worden.

— Professor Ferdinand Böckmann, Cellist der *Dresdner* Hofkapelle, hat am 1. September das Jubiläum seiner 50jährigen Zugehörigkeit zur Kgl. Musikalischen Kapelle begangen.

— Für Dr. Karl Mennicke, der seit vier Jahren als Dirigent der Singakademie zu Glogau wirkte und, wie gemeldet, zum ersten Kapellmeister an die städtische Oper zu Trier berufen worden ist, übernimmt der junge *Rudolf Volkmann* aus München den Glogauer Dirigentenposten.

Abonnementseinladung

für den 33. Jahrg. der „Neuen Musik-Zeitung“.

Mit dem heutigen Heft 24 schließt der 32. Jahrgang der „N. M.-Z.“. Wir bitten alle unsere Leser und Freunde, das Abonnement für den kommenden Jahrgang zu erneuern (und zwar rechtzeitig), sowie auch durch Empfehlung in Bekanntenkreisen dafür zu sorgen, daß die „N. M.-Z.“ in immer weitere Kreise der gebildeten Musikliebhaber wie der Musiker kommt. Daß wir uns mit unsern Lesern der Hauptsache nach eins wissen — wenn natürlich auch Meinungsverschiedenheiten im Einzelnen nicht ausgeschlossen sind —, das zeigen die vielen Zuschriften, manch freundliches Wort der Anerkennung, vor allem aber die ruhige Stetigkeit in der Entwicklung unseres Blattes.

Der neue Jahrgang wird im alten Kurse segeln. Unbekümmert um Hindernisse mancher Art werden wir als sicheren Leitsternen den wahrhaft Bedeutenden, den unverkennbar Großen unter den Künstlern unserer Zeit folgen. Unsere Kritik soll nicht das Merkmal des engherzigen oder mißgünstigen „Schulmeisters“ tragen; wenn wir wirklich „Lehrer“, Pädagogen sein wollen, so halten wir es für das Rechte, dem nicht irrenden Schaffensdrange des genialen Menschen zu vertrauen, zu versuchen, seinen Werken und seinen Absichten nahe zu kommen, in ihr eigentliches Wesen einzudringen. Die so gewonnenen Ergebnisse übermitteln wir der breiteren Oeffentlichkeit, sie selber damit zum Urteil heranziehend. Das scheint uns ein Hauptziel einer modernen Kritik! Wie die „N. M.-Z.“ niemals ein Blatt für das Sensationelle werden soll, so werden ebenso Versuche von Leuten zurückgewiesen werden, die durch Verkleinerung, Verdrehung von Tatsachen, Neid und Mißgunst gute Absichten und Unternehmungen zu hindern und zu untergraben suchen. Das Unzulängliche, das den Erscheinungen dieser Welt anhaftet, soll für uns kein Grund dafür sein, das Segensreiche im Wollen tüchtiger, ehrlicher Menschen dem Zuschauer gegenüber herabzusetzen. Und auf Kosten unserer hervorragenden Künstler ein nicht gerade fein empfindendes Publikum zu gaudieren, das überlassen wir neidlos anderen Organen und ihren Helfern. Für all solche literarischen Pikanterien hat die „N. M.-Z.“ keinen Raum. Hingegen wissen wir uns in voller Uebereinstimmung mit unsern Freunden, wenn wir das überwuchernde Unkraut im Garten der Kunst mit allen Mitteln niederzuhalten suchen. Gern wird man uns ferner zugeben, daß wir trotz des freimütigen, aus innerer Ueberzeugung vertretenen „fortschrittlichen“ Standpunktes keine einseitigen Tendenzen verfechten. Unduldsamkeit in jeder Form ist und bleibe uns fern; wir wollen unsere Meinung weder jemand aufdrängen, noch anderen die Freude an den Werken ihrer Wahl verderben oder ihren Glauben daran zu erschüttern suchen. Auch der Leser wird die „Neue Musik-Zeitung“ mit Gewinn und Interesse lesen, der schließlich zu einem anderen Ergebnis in seinem Urteile kommen sollte, als wir selber.

Einen eingehenderen Programmauszug für den neuen Jahrgang zu geben, halten wir nicht für notwendig. Unsere Leser und Freunde werden es uns glauben, daß wir auch diesmal wieder gut gerüstet in die neue Campagne ziehen. Nur über einen wichtigen, von unserem Blatt allein gepflegten Zweig: über die pädagogisch-ästhetisch-theoretischen Aufsätze sei einiges angedeutet. So haben wir der Rubrik „Für den Klavierunterricht“ außer den bewährten einige neue Mitarbeiter gewonnen. Die Aufsätze „Führer durch die Klavierliteratur“ erfordern außerordentliche Vorbereitungen. Professor *Otto Urbach* in Dresden schreibt sie auf Grund eigener, peinlicher Quellenforschung, die eine geraume Zeit in Anspruch nimmt. Deshalb ist es nicht möglich, die Aufsätze in bestimmt begrenzten Zwischenräumen aufeinander folgen zu lassen. Der nächste behandelt Spanien. In den betreffenden Kreisen ist seinerzeit die Tonsatzlehre von *Matthäus Koch* mit allgemeiner Anerkennung aufgenommen worden; und Anfragen und Wünsche hierzu sind bis heute nicht ausgeblieben. Wir haben deshalb beschlossen, den verdienten Stuttgarter Pädagogen und Theoretiker, der mit den Bedürfnissen gerade der in Betracht kommenden Kreise aufs innigste vertraut ist, mit der Abfassung einer ergänzenden Artikelserie zu betrauen. Koch wird mit Beginn des neuen Jahrgangs anschließend an seine früheren Abhandlungen aus der Tonsatzlehre Lektionen über die harmoniefremden Töne und die Modulationslehre bringen und zwar mit besonderer Berücksichtigung derjenigen Leser, die Befähigung zum Komponieren haben, aber auf den Selbstunterricht angewiesen sind. Auch für die Musikbeilage soll nach besten Kräften gesorgt werden. Nur erinnern wir daran, daß die Schwierigkeit, es allen recht zu machen, hier besonders groß ist. Die Musikbeilage soll nicht allein zur häuslichen Unterhaltung dienen, sondern hat in ihrem anderen Teile auch allgemeinere Gesichtspunkte zu vertreten. Darum möge man nicht gleich murren, wenn dies oder jenes Stück einem weniger gefällt oder „zu schwer“ ist! Ein rein egoistischer Standpunkt ist hier nicht am Platze, und — die Geschmäcker sind ja bekanntlich verschieden.

Wir empfehlen uns dem Wohlwollen unserer Leser und Freunde und hoffen, ihnen im neuen Jahrgang weiter nützlich sein zu können.

Verlag und Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung“.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 24 bringt an erster Stelle eines der poetisch wie musikalisch feingemalten, beliebten Charakterstücke für Klavier von *Walter Niemann* in Leipzig, das einer besonderen Empfehlung oder Erläuterung nicht bedarf. — *Paul Zilcher* hat es verstanden, den jugendlichen Gefühlsüberschwang des Gedichtes „O Sterne, goldne Sterne“ von Ludwig Pfau in seiner, selbstverständlich volkstümlich gehaltenen Komposition mit einfachen Mitteln musikalisch wiederzugeben. (Zilchers „Skizzenbuch für die Jugend“, dessen einzelne Stücke bei der Veröffentlichung in der „N.M.-Z.“ mit großem Beifall aufgenommen wurden, ist bekanntlich nun auch als Heft im Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart, erschienen und in jeder Musikalienhandlung zu kaufen.)

*

Batka, Allgemeine Geschichte der Musik. Unserem heutigen Heft liegt Bogen 21 des zweiten Bandes bei, dessen Titelbogen (enthaltend Inhaltsverzeichnis und Verzeichnis der Abbildungen) dem Anfang November zur Ausgabe gelangenden Heft beigefügt wird. Damit wird sodann der zweite Band dieses schönen Werkes vollständig werden und die Leinwanddecken können schon jetzt bezogen werden. (Näheres hierüber im Inserat dieses Heftes.) Fehlende sowie in Verlust geratene Bogen des I. und II. Bandes werden zum Preise von je 20 Pf. jederzeit nachgeliefert.

*

Der musikalische Roman „Pianisten“ wird, wie schon im vorigen Hefte mitgeteilt, mit seinem Dritten (und letzten) Teil erst im neuen Jahrgang beginnen. Die heutige Fortsetzung fällt demnach aus.

— *Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf* & *Härtel.* Das Heft 103 bringt die wichtige Nachricht von dem Erscheinen eines elften Bandes der Gesammelten Schriften und Dichtungen des Bayreuther Meisters und zugleich eine Einführung in den neuesten Briefband Wagners: Richard Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern. Aus ihr geht hervor, daß es ein großer Irrtum sein würde, anzunehmen, in diesen Briefen kämen nur geschäftliche Dinge zur Sprache, sie sind authentische Nachrichten über die Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung der Werke Wagners und bringen manches, was für deren Erkenntnis von Wert ist. Dem Vordringen der Erkenntnis der Werke Franz Liszts sollen die zu seinem 100. Geburtstage erscheinenden Partituren in Taschenformat der Symphonischen Dichtungen dienen. U. a. sind auch Aufsätze über zeitgenössische Tonsetzer in dem Heftchen erschienen, das Aufsätze über Theodor Streichers Faustmonologe, Philipp Scharwenkas Kammermusik (mit Notenbeispiel), Otto Taubmanns deutsche Messe, die beiden musikalischen Bühnenwerke Cleopatra von Enna und Versunkene Glocke von Zöllner vielerlei Wissenswertes aus dem Gebiete der Musik bringend, auf Verlangen kostenlos versandt wird.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart
Schluß der Redaktion am 7. September, Ausgabe dieses Heftes am 21. September, des nächsten Heftes am 5. Oktober.

Besprechungen und Anzeigen

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Theorie. Es ist uns unter den Musikalienhandlungen kein Leihinstitut bekannt, von dem man auch theoretische Werke beziehen könnte. Fragen Sie aber bei Ihrer staatlichen Landesbibliothek an.

Taras Bulba. Sie schreiben: „Im Jahre 1880 wurde zu St. Petersburg eine Oper: Taras Bulba von Wassili Wassiljewitsch Kühner, geb. 1. April 1840 in Stuttgart, gegeben. Ist dies derselbe Komponist mit Wilhelm Kühner, der nach Seite 463 des Heftes 22 vom 24. August d. J. Ihrer ‚N. M.-Z.‘ 1829 zu Stuttgart geboren wurde?“ — Wir können Ihnen zwar keine umumstößlich sichere Antwort darauf geben, aber es ist doch kaum daran zu zweifeln, daß es sich um diesen deutschen Komponisten handelt.

F., Detmold. Ehe wir diese philologische Frage beantworten, bitten wir zunächst um den Abonnementsausweis, wie wir ihn wohl verlangen dürfen.

Hannover. Briefliche Antwort geben wir prinzipiell nicht. Wir vermögen Ihnen keinen guten Operettenlibrettisten zu nennen, weil wir keinen kennen. Wenden Sie sich an Redakteur W. Kellerbauer in Bayreuth.

W. R. Ausgezeichnet dieser Walzer. Das werden wir verwenden. Sie haben sich doch aber auch nicht „verhört“? Wegen der Adresse folgt noch Antwort.

Polyhymnia. Die von Batka, deren zweiter Band jetzt fertig vorliegt. H. Riemanns Katechismus der Musikgeschichte. Musikgeschichte im Umriß von Köstlin etc. Preise anzugeben ist, wie schon oft gesagt, nicht unsere Aufgabe. Beethoven: die große Biographie von Thayer; Marx, dann Th. Frimmels Beethoven. Ludwig Nohl: Mozarts Leben. Auch in neuer Zeit Storcks Biographie. Leopold Schmidt: Joseph Haydn (in Reimanns „Berühmten Musikern“). Die Sonaten Mozarts suchen Sie selber nach dem „Schwierigkeitsgrade“ zu ordnen, es ist nicht so schwierig.

K. S. H. 85. Darüber gibt es keine gesetzlichen Bestimmungen. Jeder kann das Lokal, in dem er unterrichtet und unterrichten läßt, Musikschule oder Konservatorium nennen. Königliches, städtisches etc. Konservatorium ist natürlich ein ander Ding. Wenn zwei oder drei Musiker sich zusammentun und allein die „Stützen eines Konservatoriums“ für Musik bilden wollen, so wird man sie wahrscheinlich auslachen. Musikinstitut ist das gebräuchliche Firmenschild für Lehranstalten geringeren Umfangs.

G. St. Wir empfehlen Ihnen das musikalische Fremdwörterbuch von Piumati (Carl Grüninger, Stuttgart), oder das von Krätzschmer (E. Wengler, Leipzig).

N. M. Z. Wir raten Ihnen, sich direkt an die Geschäftsstelle der Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus Jaques-Dalcroze in Dresden 15, Hellerau, zu wenden.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

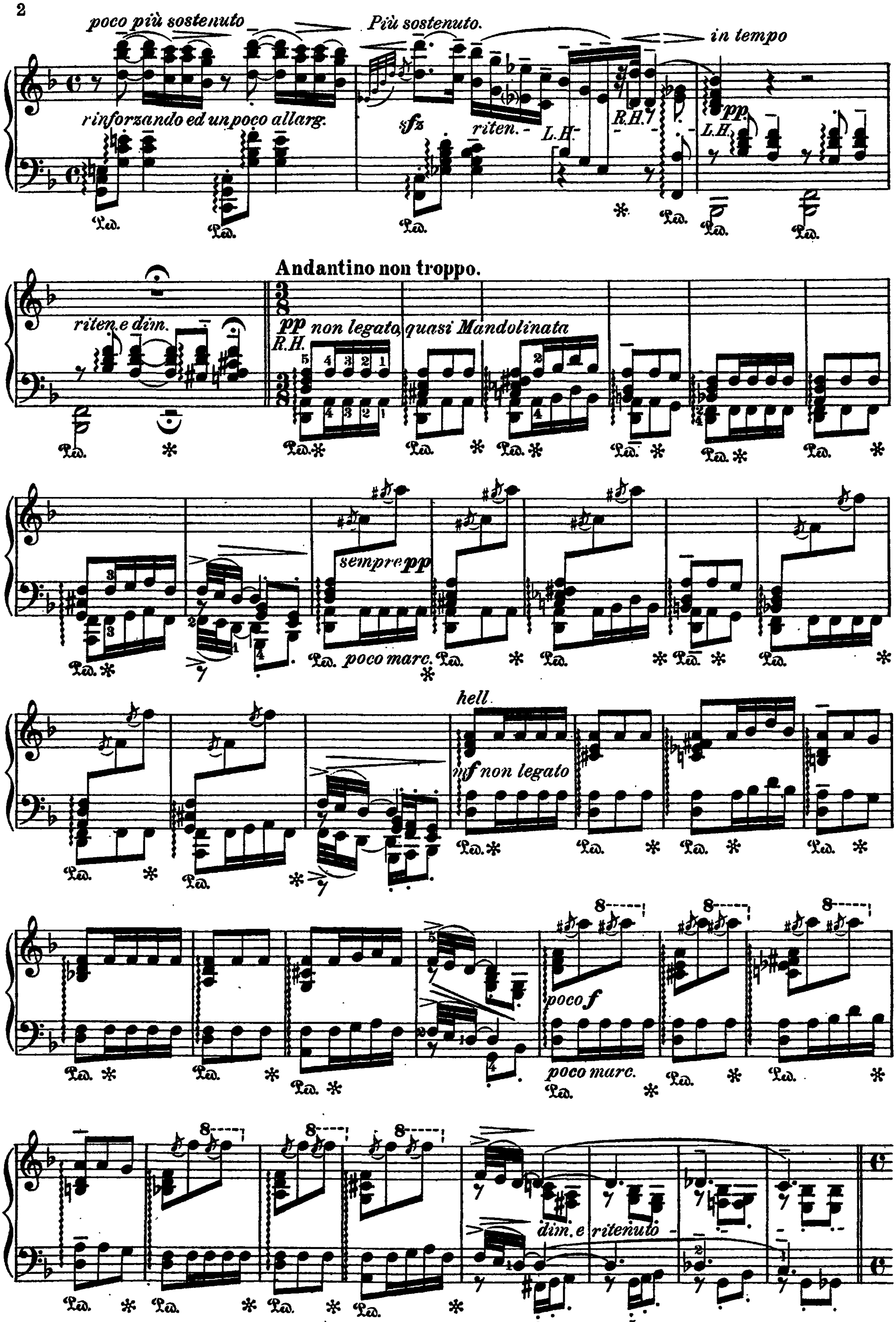
An JOSÉ VIANNA DA MOTTA.

Ein Abend in Granada.
Sérénade espagnole.

Walter Niemann, Op. 24.



Der „Neuen Musik-Zeitung“ zum ersten Abdruck überlassen. N M:Z.1823


poco più sostenuto
Più sostenuto.
in tempo
rinforzando ed un poco allarg.
sfz
riten.
L.H.
R.H.
pp
L.H.
riten. e dim.
Andantino non troppo.
pp non legato, quasi Mandolinata
R.H.
sempre pp
poco marc.
hell
mf non legato
poco f
poco marc.
dim. e ritenuto


Tempo I.
cant. espress.
pp L.H.
mp
Andantino non troppo.
come un sogno
ppp una corda
rit.
Tempo I.
un poco string.
mp
due corde
Andantino non troppo.
come un sogno
una corda
ppp
rit.
Tempo I.
espr.
due corde
mf
ani- mando - si-
Poco più sostenuto.
rinforzando ed un poco allarg.
Più sostenuto.
molto espress.
sfz
riten.
molto tranquillo
dol. cant.
ten.
L.H.
pp
ten.
dim.
e morendo
dolcissimo
pp
R.H.
ppp
pp

„O Sterne, goldne Sterne!“

Gedicht von L. Pfau.

LIED IM VOLKSTON.

Paul Zilcher.



Image damaged

Image
damaged

Image damaged

Image damaged